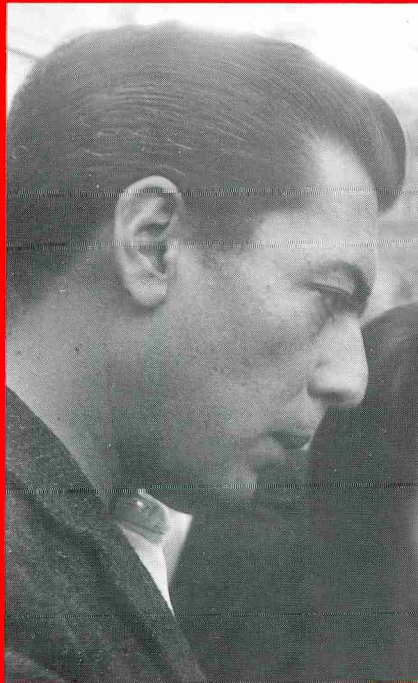


BIBLIOTHECA
IBERO-AMERICANA

VERVIERT

Jose Morales Saravia (Hrsg.)

***Das literarische Werk von
Mario Vargas Llosa***



José Morales Saravia (Hrsg.)
Das literarische Werk von Mario Vargas Llosa



BIBLIOTHECA IBERO-AMERICANA

Veröffentlichungen des Ibero-Amerikanischen Instituts

Preußischer Kulturbesitz

Herausgegeben von Dietrich Briesemeister

Band 74

BIBLIOTHECA IBERO-AMERICANA

José Morales Saravia
(Hrsg.)

**Das literarische Werk
von Mario Vargas Llosa**

Akten des Colloquiums im
Ibero-Amerikanischen Institut Berlin,
5. - 7. November 1998

VERVUERT · IBEROAMERICANA · 2000

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme

Das literarische Werk von Mario Vargas Llosa :

Akten des Colloquiums im Ibero-Amerikanischen Institut,
Berlin 5. - 7. November 1998 / José Morales Saravia (Hrsg.). -
Frankfurt am Main : Vervuert, 2000

(Bibliotheca Ibero-Americana ; Bd. 74)

ISSN 0067-8015

ISBN 3-89354-574-3

© Vervuert Verlag, Frankfurt am Main 2000

Alle Rechte vorbehalten

Umschlaggestaltung: Michael Ackermann,

unter Verwendung eines Photos von Jorge Aravena, Berlin

Satz: Anneliese Seibt, Ibero-Amerikanisches Institut PK

Gedruckt auf säure- und chlorfreiem, alterungsbeständigem Papier.

Printed in Germany

Inhalt

José Morales Saravia: <i>Mario Vargas Llosa im deutschen Sprachraum.</i> Zur Einführung	7
Walter Bruno Berg: <i>Funktion und Technik des polyphonen</i> <i>Realismus bei Vargas Llosa</i>	37
Ulrich Schulz-Buschhaus: <i>Vargas Llosas Kriminalromane</i>	55
Rita Gnutzmann: <i>Boas innerer Monolog in "La ciudad y los perros"</i> ...	69
Karsten Garscha: <i>Hypertexte in "Pantaleón y las visitadoras"</i>	83
José Morales Saravia: <i>Humor, Parodie und Komödie in Vargas Llosas</i> <i>"Pantaleón y las visitadoras"</i>	99
Michael Rössner: <i>Die Populärkultur und der Groß-Romancier.</i> Zu Mario Vargas Llosas <i>"La tía Julia y el escribidor"</i>	125
Alfonso de Toro: <i>Mario Vargas Llosa: "Historia de Mayta" oder</i> <i>die Geschichte als Konstruktion in der Postmoderne</i>	137
Peter Fröhlicher: <i>Semantik der Wirklichkeit. Wert- und Unwert-</i> <i>figuren in "Historia de Mayta"</i>	173
Susanne Kleinert: <i>"Las verdades contradictorias" als interkultu-</i> <i>relles Problem: Essayistik und fiktionale Kulturkritik in "La</i> <i>guerra del fin del mundo"</i>	185
Gerhard Penzkofer: <i>Fremde und eigene Geschichten. Interkultu-</i> <i>ralität in "El hablador" von Mario Vargas Llosa</i>	211
Markus Klaus Schäffauer: <i>Die Paradoxie des postmodernen Mythos</i> <i>und die Gattung als topographisches Problem in "El hablador"</i> <i>und "Lituma en los Andes"</i>	233
Susanne Klengel: <i>"Maira" und "El hablador": die strukturelle und</i> <i>die "postmoderne" Imagination</i>	259
Claudia Öhlschläger: <i>Bekenntnisse eines Erotikers. Voyeurismus,</i> <i>Geschlechterdifferenz und Intermedialität in Mario Vargas</i> <i>Llosas "Lob der Stiefmutter"</i>	283
Brigitte König: <i>Ama et impera! Linguistische (und andere) Betrach-</i> <i>tungen zum erotischen Imperativ bei Mario Vargas Llosa</i>	305
Titus Heydenreich: <i>Bild und Text in "Elogio de la madrastra"</i>	337
Autoren	351

Danksagung

Der vorliegende Band enthält die Vorträge des Colloquiums zum "literarischen Werk von Mario Vargas Llosa", das vom 5. - 7. November 1998 im Ibero-Amerikanischen Institut des Preußischen Kulturbesitzes Berlin stattfand. Dieses Colloquium hätte ohne die großzügige Unterstützung von Rosa América und Andreas Hornfeldt nicht realisiert werden können. Ihnen möchte ich zunächst sehr herzlich für ihre Hilfe danken. Ebenso Herrn Prof. Dr. Dietrich Briesemeister, dem damaligen Direktor des Ibero-Amerikanischen Instituts; er hat von Anfang an dem Projekt mit Hilfe und Rat zur Seite gestanden und nicht zuletzt ermöglicht, daß die vorliegenden Akten durch ihre Veröffentlichung in der Reihe *Bibliotheca Ibero-Americana* einem breiten Publikum zugänglich gemacht werden können. Andere Personen des Instituts haben sich für das Projekt dieses Colloquiums freundlicherweise engagiert. Stellvertretend möchte ich Frau Francine Pietryga für ihr effizientes Mitwirken bei der Organisation und Herrn Dr. Günter Vollmer für sein Engagement bei der Vorbereitung der Druckversion dieser Akten sehr herzlich danken. *Last but not least* gilt mein Dank den Vortragenden für ihre Bereitschaft, Teilnahme und Mitarbeit.

José Morales Saravia

Mario Vargas Llosa im deutschen Sprachraum. Zur Einführung

I

Vargas Llosas Werk zählt inzwischen zur Standard-Lektüre des allgemeinen deutschsprachigen Lesers. Seine Texte finden sich nicht nur in Facheinrichtungen oder Lateinamerika-Instituten, Universitätsbibliotheken, sondern auch in kleinen Stadt- und Bezirksbibliotheken verschiedener deutschsprachiger Länder.¹ Während die ersten Romane – *Die Stadt und die Hunde* und *Das grüne Haus* – zunächst bei Rowohlt mit einer Zeitverzögerung von etwa 4 Jahren in deutscher Übersetzung erschienen, der nächste Roman – *Die andere Seite des Lebens*, später *Gespräch in der Kathedrale* – mit einer beinahe 10-jährigen Zeitverschiebung bei Claassen und der vierte Roman – *Der Hauptmann und sein Frauenbataillon* – mit einem Jahr Verspätung auch bei Claassen, rückten die Erscheinungsdaten der deutschen Versionen von Vargas Llosas Romanen beim Wechsel zum Suhrkamp-Verlag den spanischen Originalausgaben näher. Ich erwähne einige Beispiele: *Der Krieg am Ende der Welt* und *Lob der Stiefmutter* wurden von Suhrkamp auf Deutsch ein Jahr später als auf Spanisch herausgegeben. *Maytas Geschichte*, *Wer hat Palomino Molero umgebracht?*, *Gegen Wind und Wellen* erschienen mit 2 Jahren Verzögerung zu den Originalausgaben, *Der Geschichtenerzähler* mit 3 Jahren, *Die geheimen Aufzeichnungen*

¹ Zum Beispiel ist der Roman *Das grüne Haus* in verschiedenen Ausgaben und Auflagen in folgenden Bezirksbibliotheken Berlins zu finden: Neukölln, Tiergarten, Steglitz, Zehlendorf, Wedding, Pankow, Spandau, Lichtenberg, Hellersdorf, Hohenschönhausen, Marzahn, Prenzlauer Berg, Treptow, Charlottenburg, Kreuzberg, Mitte, Schöneberg. Der gleiche Roman ist in den 57 Wiener Stadtbüchereien 23 mal vertreten, *Tod in den Anden* 41 mal und *Maytas Geschichte* – um noch ein weiteres Beispiel zu erwähnen – 23 mal.

des *Don Rigoberto* aber im gleichen Jahr wie die spanische Ausgabe.² Vargas Llosas Einbindung in das Programm dieses Verlags bzw. seine Zugehörigkeit zur sogenannten "Suhrkamp-Kultur" kann möglicherweise seine Präsenz in der deutschsprachigen Kultur erklären. Seit etwa 1976 befinden sich die Übersetzungsrechte von Vargas Llosas Romanen und Texten bei diesem Verlag; seitdem werden die Übersetzungen seiner Romane von Lesungen in deutschsprachigen Städten begleitet, die auf sehr große Resonanz stoßen.

Vargas Llosas Teilnahme am Horizonte-Festival in Berlin (1982), seine zwei längeren Aufenthalte als Stipendiat in dieser Stadt (1992 - 1993 beim Wissenschaftskolleg und 1998 beim DAAD-Künstlerprogramm) sowie die Vergabe des Friedenspreises des Deutschen Buchhandels (1996) und nicht weniger seine langandauernde Auseinandersetzung mit Günter Grass über Kuba und die Rolle des Schriftstellers³ haben diese Präsenz noch bestärkt.

Inzwischen gilt es als ein Topos in der Diskussion über die sogenannte lateinamerikanische Boom-Literatur – zu deren engerem Kreis Vargas Llosa gehört –, daß der Erfolg dieser Autoren bzw. dieser Romane eine wohl geplante Verlagsstrategie, d. h. ein *Marketing*-Phänomen gewesen sei. Diese Tatsache mag erklären, daß Vargas Llosas für das große Publikum wenig interessante Werke – wie zum Beispiel die Essays *Flaubert und "Madame Bovary": die ewige Orgie, Gegen Wind und Wellen, Die Wahrheit der Lügen* oder *Die Wirklichkeit des Schriftstellers* – auch auf dem deutschen Markt zu finden sind: nahezu alle seine Werke liegen in deutscher Übersetzung vor.

² Siehe am Ende die genaueren Angaben zu den deutschen Übersetzungen von Vargas Llosas Werk.

³ Zu dieser Polemik siehe vor allem den Bericht von Tertsch (1986) über Grass' scharfe Kritik an Vargas Llosa im Pen-Club-Kongress 1986 und die Antwort von Vargas Llosa (1986). Außerdem das Interview mit Vargas Llosa diesbezüglich in Werner (1983) und die Berichte über diesen Streit in der deutschsprachigen Presse: Wittstock (1986) und Sütterlin (1987). (Die genaueren Angaben befinden sich in der Bibliographie am Ende).

II

Dieses *Marketing*-Argument läßt sich aber stark nuancieren – wenn nicht revidieren –, wenn man die Besprechungen seines Werkes in der Tages- und Wochenpresse betrachtet. Zu den ersten Erwähnungen von Vargas Llosa in den Medien gehören die Berichte über die Verbrennung von Exemplaren seines ersten Romans im Hof der Kadettenschule “Leoncio Prado” in Lima, ein Ereignis, das besonders in Deutschland an einige Kapitel der jüngsten Geschichte dieses Landes erinnerte.⁴ Schon die Besprechungen der ersten Romane zeigen den Tenor der Rezeption von Vargas Llosa im deutschen Sprachraum. Dieser läßt sich als ein dreifacher Vorgang – nennen wir ihn eine dreiteilige Hermeneutik – folgendermaßen beschreiben: zunächst wird der Roman in die Nähe eines für den deutschen Leser bekannten Werkes gerückt, was den neuen Roman dem Publikum kontextualisiert und zugänglich macht. Dann dient der besprochene Roman der Bestätigung der kritischen Vorstellung darüber – wir schreiben die kritikbeladenen 60er Jahre –, was als lateinamerikanisches bzw. soziales Problem dieser Region für die Öffentlichkeit gilt; dies ermöglicht eine emphatische Lektüre und eine Identifikation mit der kritischen Position des Schriftstellers. Anschließend werden das Talent und das Können bzw. das Temperament des Schriftstellers unterstrichen.⁵

Dieser dreifache Vorgang ist zunächst bei den Rezensionen von Vargas Llosas erstem Roman abzulesen. *Die Stadt und die Hunde* (deutsch 1966) wird von fast allen Rezensenten mit Musils Törless-

⁴ In der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* von 5.9. 1966 liest man folgende Meldung: “Bücherverbrennung in Südamerika. Die soziale Satire in Mario Vargas Llosas Roman *Die Stadt und die Hunde*, bei Rowohlt soeben erschienen, ist von den peruanischen Behörden als so durchdringend empfunden worden, daß 1.000 Exemplare des Buches in Lima öffentlich verbrannt wurden.”

⁵ Bezüglich der Boom-Autoren und insbesondere Vargas Llosas redet Scheerer (1991: 7-8) von einer dreifachen Faszination: “Sie stellten das Leben in einem bis dahin kaum literarisch wahrgenommenen Kontinent dar, boten also vor allem den europäischen Lesern exotische Weltbilder von ungeahnter Intensität; sie erörterten gleichzeitig soziale Probleme, die in Lateinamerika als besonders hart und drängend erschienen; und schließlich boten sie dies in ästhetischen Formen dar, die den besten Beispielen aus der moderneren Weltliteratur nicht nur ebenbürtig waren, sondern sie neu aufnahmen, wie spielerisch verwandelten und bereicherten.”

Roman verglichen, wobei die gemeinsamen Elemente hervorgehoben werden: "Kameradschaft, Korpsgeist, gewalttätige Unterdrückung von Außenseitern und Angebern, heimliche Revolte gegen die Erzieher, erste Amouren" (Schöfer 1967). Dem Vergleich folgt die Betrachtung der sozialen Probleme Lateinamerikas: "Im Hintergrund deutet Llosa die soziale Misere [...] an: Er meint das Peru der Rassendiskriminierung, der gesellschaftlichen Barrieren, der Landschaft" (Kratochwill 1966). Dem folgt auch die oben erwähnte Bestätigung der im deutschsprachigen Raum vorhandenen Vorstellungen von Lateinamerika: "Was wir in unseren Breiten gelegentlich aus Journalen von machtergreifenden Generälen, streikenden Arbeitern, erdbeben- und flutgetroffenen Kanisterstädten, in Sonne und Glamour erstrahlenden Badestränden aus jener Hemisphäre erfahren, das erfüllt dieser Roman mit Handlung und Anschauung" (Schöfer 1967). Emphatisch wird dann der Charakter des Romans ("explosives Buch"), des Schriftstellers ("ein radikales Temperament") und auch das Talent des Autors unterstrichen: "Gelegentlich ist Vargas Llosa so auf die besondere Form aus, daß er vor Effekten nicht zurückschreckt, wenn er Szenen gleichsam filmisch ineinander montiert oder doppelte Dialoge nebeneinander herführt" (Wagner 1966).⁶

Dieser Vorgang wird bei den Rezensionen der folgenden Romane Vargas Llosas weitergeführt und bildet einen Erwartungshorizont bei dem Leser, wobei die Akzentuierung oft je nach Besprechung bei einem der drei erwähnten Schwerpunkte erfolgt, wenn nicht einer von ihnen in jeweils besprochenen Roman – dem Erwartungshorizont nicht entsprechend – fehlt. So zum Beispiel liest man bei einer Rezension von *Das grüne Haus* (deutsch 1968) folgendes: "Es war ein bitteres Buch, faszinierend durch die Beteiligung des Verfassers an seinem Stoff, eruptiv und grell, Zeugnis eines Schreibers, der sich seinen Sturm und Drang von der Seele schrieb" (Wagner 1968). Der Nähe zur deutschen Tradition des romantischen "Sturm und Drang" – der erste Schwerpunkt – wird nun das Fremde des Stoffes, das Lateinamerikanische, hinzugefügt: "Für den europäischen Leser öffnet dieser Roman eine Welt, die ihn durch ihre 'Exotik' ebenso erregt wie sie sich nur schwer erschließt"

⁶ Siehe Bibliographie am Ende, die die Rezensionen nach dem jeweiligen Roman anführt.

(Wagner 1968). Diesem Fremden entspricht eine erzählerische, kaleidoskopartige Technik, die einem kritischen Rezensenten nicht überzeugend erscheint: "So reizvoll das Fremdartige der Umwelt ist, so kunstvoll unter Umständen oder auch so anziehend kunstlos, naiv im Sinne Schillerscher Unterscheidung die erzählerischen Mittel sind, so belanglos erscheint uns doch, was dem Autor wichtig ist. In Llosas personenreichem Roman wüßte ich keine Gestalt, die besonderer Aufmerksamkeit wert wäre" (Kienzl 1968).

Gleiches ist bei den Besprechungen von *Der Hauptmann und sein Frauenbataillon* (deutsch 1974) zu lesen. Zunächst die Verbindungen zur deutschen Welt: die "aggressive Satire über subalterne Effizienz (deren Schattenseite in Eichmannsche Dimensionen verweist)" (Kratowil 1974), dann die lateinamerikanische Ebene und die Hervorhebung der kritischen Position des Autors: "Ohne Zweifel ein deftiger Spass, aber auch (vor allem in aktuellen peruanischen Bezügen) eine handfeste Satire" (Mü 1974), schließlich die Unterstreichung von Vargas Llosas Könnerschaft: "Das Lachen, das dieser mit beklemmender Meisterschaft gebaute Roman eines noch jungen [...] Autors auslöst, ist eine Wirkung der baren, notwendigen Verwirrung" (Vogelsgang 1974).

Bei den Rezensionen von *Gespräch in der Kathedrale* wird zunächst ebenfalls die Verwandtschaft dieses Romans mit den dem deutschen Leser bekannten großen russischen Romanen des 19. Jahrhunderts benannt (Drewitz 1976), dann vor allem und einstimmig die sozialkritische Position des Autors gegenüber den Mängeln der lateinamerikanischen Wirklichkeit hervorgehoben (z. B. Schop 1976), auch das vom Autor erstrebte und erreichte Ziel eines totalen Romans, der nicht nur die neueste Geschichte Perus darstellt, sondern Spiegelbild eines ganzen Kontinents ist (Bondy 1976a und 1976b; Dittrich 1976), schließlich die Könnerschaft des Autors: "Mit unheimlicher Virtuosität werden Zeit und Raum, werden Handlungsabläufe und Sinnzusammenhänge zertrümmert, auseinandergerissen und zu neuer höherer sprachlicher Wirklichkeit zusammengefügt" (Mü 1976).

Dieser dreifache Vorgang bzw. diese Hermeneutik ändert sich ab dem Roman *Tante Julia und der Kunstschreiber* (deutsch 1979): die folgenden Romane Vargas Llosas entsprechen dem so entstandenen Erwartungshorizont zunehmend weniger. Während dieser Roman als ein Fehltritt des peruanischen Schriftstellers angesehen und in die Nähe der

Trivallliteratur gerückt wird (Lorenz 1979), zeigen sich die Rezensenten gegenüber *Der Krieg am Ende der Welt* (deutsch 1982) nicht weniger kritisch. Zunächst wird der Roman als Orientierungshilfe für den Leser in Verwandtschaft mit Tolstois *Krieg und Frieden*, Conrads *Nostromo* und Lampedusas *Il Gattopardo* gebracht, dann als Kompendium der politischen Problematik des Kontinents angesehen (Brode 1983), und im weiteren Verlauf streiten die Rezensenten Vargas Llosas Roman jede Möglichkeit ab, mit den erwähnten Titeln und selbst mit Da Cunchas Vorlage in Konkurrenz treten zu können. Der bis jetzt gelobten Könnerschaft fehle Verve und Temperament: "Es ist daher um so verwunderlicher, daß unter seiner erfahrenen Feder dieser Stoff nicht so recht zum Blühen und Tragen kommt. Er reißt den Leser nicht mit" (Dietrich 1982; ebenfalls kritisch Drews 1982).

Auch mit *Maytas Geschichte* (deutsch 1986) enttäuscht Vargas Llosa den Erwartungshorizont der Rezensenten. Selbst wenn die Wendung zum einfachen Stil hier positiv hervorgehoben wird, kritisiert man im Zusammenhang mit dem zweiten Schwerpunkt der dreiteiligen Hermeneutik die Zurückdrängung der reichen lateinamerikanischen Welthaftigkeit und die zu starke methodische Reflexion und didaktische Thesenhaftigkeit (Hegglin 1986). Nun werden ab diesem Moment mit aller Deutlichkeit andere Ansätze bei der Rezeption von Vargas Llosas Werk sichtbar. Die Tatsache, daß ein Rezensent diesen Roman als eine illusionslose Reflexion des Autors über die Funktion der Literatur versteht, ist klares Zeichen dafür, daß allmählich das selbstreferentielle Element, das Metaliterarische – und nicht mehr nur das Referentielle – bei der Lektüre dieses Werks nach vorne tritt: Vargas Llosa nehme "alle seine Ansprüche auf die Wichtigkeit seines Tuns zurück, und das gibt dann vor allem dem Ende des Buches eine finstere Gewalt und Größe" (Drews 1988).

Selbst wenn sich der neue Ansatz deutlich abzeichnet bzw. der oben beschriebene dreifache Vorgang nicht mehr Entsprechung zu den folgenden Romanen von Vargas Llosa findet, bleibt der bisherige Erwartungshorizont bestehen, der die Rezensionen bis jetzt geprägt hatte. Selbstverständlich wird *Wer hat Palomino Molero umgebracht?* (deutsch 1988) der Gattung des Kriminalromans zugeordnet und auch die vorhandene kritische Position des Autors gegenüber der Wirklichkeit betont (Wallmann 1988), nun wird in diesem Roman die mangelnde

Darstellung der lateinamerikanischen Lebensrealität vermerkt (W. S. 1989). Der Roman wird nach dem neuen Ansatz folgendermaßen gelesen: “vielmehr geht es ihm darum, das Genre des Detektivromans selbst zu entlarven und mit ihm zugleich den männlichen, den aufklärerischen Zugriff auf die Wirklichkeit” (Jessen 1988). Es ist dieser neue Ansatz, der vor allem – aber nicht nur – die Rezensionen von *Lob der Stiefmutter* prägt, was nicht bedeutet, daß kritische Lektüren nach der bisherigen Hermeneutik fehlen: “der Roman soll artistisch sein – und ist doch nur artifiziell” (Hage 1989); “große Literatur ist kaum ein hygienischer Akt und jedenfalls mehr als kunstvolle Darmentleerung” (Halter 1990), “Während sich Kommissionen der Vereinten Nationen mit dem Problem sexuell mißbrauchter Kinder beschäftigen, nutzt [...] Mario Vargas Llosa das heikle Thema für eine literarische Spielerei” (Wischmann 1989). Und dennoch sind die meisten Rezensenten sich über die Arbeit auf der Metaebene im Roman einig: “Die Rahmehandlung selbst ist schlicht eine der ‘gepfefferten Verdorbenheiten’, wie sie Amor gern Venus ins Ohr raunt” (Schulz-Ojala 1989); “Der Roman bewegt sich im Spiel der Allegorien und Mythen” (Grimmiger 1989).

Der Geschichtenerzähler (deutsch 1990) bestätigt weiter den auftretenden neuen Ansatz. Der ältere ist dennoch vorhanden und läßt sich an Besprechungen ablesen, die Zweifel an dem aufgeklärten Pessimismus des Autors gegenüber dem Verschwinden der Urwaldkultur äußern (Schoeller 1990), bzw. Vargas Llosas Bekenntnis zur Zivilisation nicht teilen (Wischmann 1990). Aber ein Rezensent liest diesen Roman nicht in erster Linie als Rapport des Sterbens einer Kultur, sondern als Suche nach dem einen “Habrador”, einem Berufskollegen aus einer anderen Epoche (Sütterlin 1988), und ein anderer spricht bezüglich dieses Romans grundsätzlich von “Fiktion der Fiktion” (Schmitt 1990; so lesen den Roman auch Brode 1991 und Stolz 1990).

Tod in den Anden (deutsch 1996) läßt den zweiten hermeneutischen Schwerpunkt stärker hervortreten, verursacht dennoch keine emphatische Identifikation mit dem Autor bzw. mit Vargas Llosas Gesellschaftskritik, sondern löst im Gegenteil Antipathien bei den Rezensenten aus. Dieser Roman zeigt vielleicht am stärksten die Enttäuschung der Leser gegenüber dem von dreiteiliger Hermeneutik geschaffenen Erwartungshorizont: die Position Vargas Llosas in bezug auf das “Lateinamerikanische” fällt nicht mehr mit der zu dieser Zeit im deutschen Sprachraum

herrschenden Vorstellung des Fremden bzw. des Lateinamerikanischen zusammen. Zunächst liest man diese knappen Beschreibungen: "ein verwirrendes Kaleidoskop eindrucksvoller Szenen der Gewalt und der Magie, der Leidenschaft und der Angst, des Entsetzens und der Ratlosigkeit" (Pampuch 1996); "Gewalt und Mord sind hier zwingendes Gesetz" (Falcke 1996). Dann aber die Ablehnung: "Vargas Llosa demonstriert [...] seine neu erwachte Lust am Fabulieren. Gleichzeitig offenbart er jedoch ein erschreckendes Maß an Intoleranz, ja Arroganz gegenüber Kultur und Traditionen von Perus Bevölkerungsmehrheit" (Jakob 1996); "entschieden zu gründlich hat Vargas Llosa die Vorratskiste der südamerikanischen Schauerromantik geplündert" (Grimminger 1996). Und selbst eine positive Betrachtung der Absicht des Autors, nämlich der Bewertung der Zivilisation, bleibt am Ende eher negativ: "Hat der fadenscheinige Mantel der Zivilisation erst einmal einen Reiß bekommen, zeigt sich die nackte Gewalt [...]. Die Steigerung der Handlung ins Symbolische hinein zwingt uns, ein Erklärungsmodell für die peruanische Misere zu vermuten. Das aber ist eher schlicht" (Ploetz 1996).

Vargas Llosas bis jetzt letzter Roman, *Die geheimen Aufzeichnungen des Don Rigoberto* (1997), zeigt am deutlichsten die zwei Paradigmen, die die Lektüre seines Werkes bestimmen und bei der Rezeption der letzten Romane oft kollidieren. Das eine Paradigma vermißt Vargas Llosas frühe sozialkritische Position und Gewagtheit (Gumbrecht 1997 meint sogar, er könnte sich diesen erotischen Roman als Lektürestoff in einem Leistungskurs der reformierten Oberstufe vorstellen), sieht den Roman von Vargas Llosas Ideologie der Freiheit überfrachtet und findet das Spiel mit der Maske des pedantischen Erotomanen für den Autor schädlich (Ploetz 1997). Das andere Paradigma hebt die aufklärerische Seite des Autors hervor (Jessen 1997), vor allem aber die an der Figur von Fonchito gelungene Koinzidenz von beziehungsreicher Allegorie und fleischlicher Konkretion (Greiner 1997).

III

Im Vergleich zu den Rezensionen in der Tagespresse erscheinen die Vargas Llosas Werk gewidmeten ersten Abhandlungen von deutschsprachigen Spezialisten in Fachzeitschriften mit etwas mehr Verspätung (Rogmann 1967 und 1968).⁷ Rudolf Grossmans *Geschichte und Probleme der lateinamerikanischen Literatur* (1969) erwähnt den peruanischen Autor überhaupt nicht, obwohl Vargas Llosa bis zu diesem Datum *La ciudad y los perros* (1962), *La casa verde* (1965) und *Los cachorros* (1967) schon veröffentlicht hatte. Eine erste einführende Darstellung findet sich bei Lorenz' Sammelbänden (1970, 1971) und dann bei Dieter Reichardts *Lateinamerikanische Autoren. Literaturlexikon* (1972), das ein Gesamtbild von Vargas Llosas bis zu dieser Zeit erschienenem Werk liefert. Ich zitiere hier diese Darstellung, die stellvertretend für die Beschäftigung der neuen Generation von Hispanisten und Lateinamerikanisten mit dem peruanischen Autor ab den 70er Jahren gelten kann:

“seine fundamentalen schriftstellerischen Qualitäten liegen in der sicheren und flexiblen Beherrschung moderner Erzähltechniken, im Gespür für Konstruktion und Zusammenhalt sowie in der Schärfe seines Blicks für die Details menschlichen Verhaltens, aber auch für die Strukturen und Mechanismen der Gesellschaft, vorerst noch Perus. Sein Weltbild ist deterministisch; ihm fehlt visionäre Phantasie, dafür versteht er es, die Phantasie des Lesers zu provozieren. Ihn interessiert das Erscheinungsbild der Realität, und als Schriftsteller geht es ihm um die Wiedergabe dieser äußeren Realität durch eine andere, rein verbale Realität” (Reichardt 1972: 617).

Technisches Können, moderner Stil, kritische Wiedergabe der Gesellschaftsstrukturen, Determinismus, Provokation und Realismus sind die Stichworte über Vargas Llosas literarisches Tun, die ab jetzt die Einschätzung und Einordnung seines Werkes prägen. Zu diesen Stichworten kommt noch die kanonstiftende Zugehörigkeit von Vargas Llosas Werk zur zeitlosen Weltliteratur dazu, die Klopfer/Zimmermanns ausführliche Betrachtung (1978) den Romanen *Das grüne Haus* und *Gespräch in der Kathedrale* zuspricht.

⁷ Siehe die nach Erscheinungsjahr angeführten bibliographischen Angaben am Ende; sie erheben selbstverständlich keinen Anspruch auf Vollständigkeit.

Die Auseinandersetzung mit Vargas Llosas Werk Ende der 70er und in den 80er Jahren ist von punktuellen – je nach literaturwissenschaftlicher Richtung: poetologischen, strukturalistischen, semiotischen, stilistischen, komparatistischen – Erkenntnisinteressen geprägt (Kohut 1978; Neumeister 1979; Gnutzmann 1980 und 1983; Garscha 1982; de Toro 1985; Jurt 1983). Ein Beispiel für den Versuch, neue Klassifikationen zu den erwähnten Stichworten einzufügen, ist die verwirrende Terminologie, die Pollmann (1984: 166) in bezug auf Vargas Llosas Werk in seiner *Geschichte des lateinamerikanischen Romans* verwendet; er redet von “Stil des mythischen Realismus kritischer Prägung” und vereint anscheinend Unvereinbares: Kritik, Mythos und Realismus. Diese punktuelle Beschäftigung mit Vargas Llosas Werk geht Ende der 80er Jahre und in den 90er Jahren weiter unter dem Gesichtspunkt des neuen lateinamerikanischen historischen Romans (Kleinert 1988), des inzwischen durch die Postmoderne-Diskussion salonfähig erklärten Spiels mit der Trivilliteratur (Garscha 1990) bzw. des Kriminalromans (Schulz-Buschhaus 1992), der Problematik der unvollendeten Modernität (Herlinghaus 1989) und der Beziehung zu anderen lateinamerikanischen Literaturtraditionen wie dem Indigenismus bzw. Neo-Indigenismus (Berg 1989; Fröhlicher 1992). Volker Roloff/Harald Wentzlaff-Eggeberts Sammelband *Der hispanoamerikanische Roman* (1992), der bei der kanonstiftenden Wissenschaftlichen Buchgesellschaft veröffentlicht wurde, widmet jeweils eine punktuelle Analyse den Romanen *Die Stadt und die Hunde* und *Gespräch in der Kathedrale* (Herlinghaus 1992; Schulz-Buschhaus 1992a). Zu dieser Zeit wird Vargas Llosas Werk sehr ausführlich bei Gesamtdarstellungen der lateinamerikanischen Literatur kommentiert (Strosetzki 1994; Berg [Rössner] 1995); und es läßt sich auch eine prognostische Betrachtung seines Tuns verzeichnen (Penzkofer 1995).

Zu den wissenschaftlichen Abhandlungen in Fachperiodika und Literaturgeschichten Lateinamerikas kommen dann die ersten Monographien, die Vargas Llosas Gesamtwerk darstellen. Zunächst sind zwei Einführungen zu erwähnen, die dem allgemeinen deutschen (bzw. spanischen) Leser dieses Werk näherbringen möchten. Scheerers Buch über Vargas Llosa (1991) ist zur Zeit die erste komplette Darstellung im deutschen Sprachraum; sein Anliegen ist eher, die Interpretationen bzw. Diskussionen um Vargas Llosas Bücher gründlich und zusammenfas-

send darzustellen, als etwas neues zu erarbeiten.⁸ Gnutzmanns auf spanisch geschriebenes Buch (1992) faßt ihre lange Beschäftigung mit Vargas Llosa zusammen und erfüllt – wie Scheerers Buch – die gleiche Funktion für den spanischen Leser. Dazu kommen zwei Dissertationen, die das Thema “Literatur und Gesellschaft” (Lentzen 1996) bzw. “Literatur und Politik” (Köllmann 1966) bei Vargas Llosa untersuchen. Köllmanns Studie bestreitet die in den Rezensionen der Tagespresse etwas manichäisch dargestellte Dichotomie zwischen Referentialität und Selbstreferentialität, die zwei Momente bzw. einen literarischen Wandel in Vargas Llosas Werk ausmachen sollen; sie zeigt, daß sowohl die metaliterarische Ebene von Anfang an, als auch die sozialkritische Position des Schriftstellers – selbst wenn er die politische Position ändert – im Spätwerk zu finden ist.⁹

IV

Bezeichnend für die Rezeption Vargas Llosas ist die verdichtete Darstellung seines Werkes in mehrbändigen deutschsprachigen Enzyklopädien oder Lexika. Schlägt man zunächst in den Weltliteratur-Lexika nach, findet man die von Reichardt (1972: 617) erwähnten Stichworte in einer prägnanteren und kürzeren Form. Von Wilperts *Lexikon der Weltliteratur* (1988, I: 1557) schreibt:

“Seine Themen sind die moralische Korruption und Gewalt. Beherrschung neuer Techniken, analytische Präzision der Milieubeschreibung; krasser, an Grausamkeit grenzender Realismus kontrastiert mit lyrischem Stil; glänzende Charakterzeichnung; kritische Stellungnahme, mit gelungenem Humor zur heutigen Gesellschaft.”

Diese Sätze wiederholen sich fast wortwörtlich in Pongs’ *Lexikon der Weltliteratur* (1990, 3: 893). In Kindlers *Neues Literatur Lexikon* ist

⁸ Scheerer selbst schreibt folgendes: “Mario Vargas Llosas Werke werden in geschlossenen Einzeldarstellungen behandelt, deren Schwerpunkt weniger auf Originalität oder neuen Thesen liegt als auf Zuverlässigkeit im Referat des Inhalts, der Werkeigenschaften und der schon vorhandenen Deutungen” (Scheerer 1991: 9).

⁹ Zu erwähnen sind auch die Magisterarbeiten von Steiner (1995), León Touzard (1995) und Seifert (1996).

keine zusammenfassende Darstellung des ganzen Werkes zu finden, sondern Einzelkommentare zu den wichtigsten Romanen (*Die Stadt und die Hunde*, *Das grüne Haus*, *Gespräch in der Kathedrale*, *Die Tante Julia und der Kunstschriftsteller*, *Der Krieg am Ende der Welt*, *Maytas Geschichte*). Während die Kommentare zu den ersten Romanen die erwähnten Stichworte wiederholen, sind bei den Darstellungen von *Maytas Geschichte* und vor allem von *Tante Julia und der Kunstschriftsteller* die Ansätze offensichtlich, die das Metaliterarische betonen. Ich zitiere stellvertretend für dies folgende Schlußfolgerung bezüglich des letzterwähnten Romans:

“dem Autor Vargas Llosa [gelingt] durch eine ironische Haltung zu seinem Stoff (und zu sich selbst) ein glaubwürdiges Erzählwerk [...], das nicht nur eine Geschichte erzählt, sondern sich selbst und die Probleme, mit denen sich ein seriöser Schriftsteller beim Schreiben konfrontiert sieht, thematisiert” (Jens 1991, 16: 1066).

Aufschlußreich sind die ersten und späteren Darstellungen von Vargas Llosas Werk in den verschiedenen Ausgaben von *Meyers Neues Lexikon*. So ist zum Beispiel 1976 folgendes zu lesen: “In seinem Roman *Die Stadt und die Hunde* [...] gestaltet Vargas Llosa [...] ein kritisches Panorama der peruanischen Gesellschaft und der ausweglosen Vereinsamung des Individuums. Seine späteren Romane [...] fallen demgegenüber in ihrer konzeptionellen und künstlerischen Qualität ab” (1976, 14: 352). In der Ausgabe von 1993 ist die Darstellung verkürzt, teilweise revidiert und sie wiederholt die schon erwähnten Stichworte von Reichardt: “[Vargas Llosa] Übt in seinen vielschichtigen, oft brutal-realistischen Romanen schonungslose Kritik an der Gesellschaft Perus” (10: 148). Die letzte Ausgabe der *Brockhaus. Die Enzyklopädie* (1999, 23: 23-24) nuanciert die vorher zitierte Darstellung, die sich noch an die anfangs erwähnte Hermeneutik anlehnt und fügt die Idee einer Entwicklung in Vargas Llosas Werk hinzu: “Vargas Llosas Romanwerk entwickelte sich vom kritisch-experimentellen Realismus [...] zu einfacheren Formen unter Einschluß von Humor, Erotik und politischer Reportage.”

V

Der vorliegende Band sammelt die Vorträge des Colloquiums zum "literarischen Werk von Vargas Llosa", das im Ibero-Amerikanischen Institut des Preußischen Kulturbesitzes Berlin von 5. - 7. November 1998 stattfand. Dieses Colloquium wurde als ein Beitrag zur Diskussion von Vargas Llosas Werk im deutschen Sprachraum konzipiert und ist innerhalb der oben skizzierten Rezeption des hispano-peruanischen Autors zu verstehen. Teilnehmer des Colloquiums waren Literaturwissenschaftler, die in den letzten Jahren im Wesentlichen diese Rezeption mit- und weitergestaltet haben.

Der in der bisherigen Diskussion über Vargas Llosa geläufige Topos des ("sozialkritischen" oder "kritisch geprägten mythischen") Realismus findet bei dem Vortrag von Walter Bruno Berg durch die Anwendung des Bachtinschen Begriffes der Mehrstimmigkeit eine neue Perspektivierung. Bergs Verständnis des Realismus bei Vargas Llosa als Darstellung eines semantischen Zwischenbereiches, als ein wesentlich undefiniertes, hybrides "Dazwischen" der Diskurse, führt aus der Sackgasse einer Konzeption des Realismus im traditionellen Sinne. Ulrich Schulz-Buschhaus stellt in seinem Beitrag die Schwierigkeit fest, Vargas Llosas Erzählwerk innerhalb der sogenannten Doxa des Postmodernismus einzuordnen; seine Analyse der von Vargas Llosa benutzten Merkmale des Kriminalromans bestätigen diesen Sonderort, den die (Kriminal-) Romane des hispano-peruanischen Autors besetzen. Rita Gnutzmanns punktueller Vortrag zur Gestaltung des literarischen Monologs zeigt – zum ersten Mal – die Genauigkeit, mit der Vargas Llosa diese scheinbar der irrationalen Bewußtseinsströmung folgenden Monologe konstruiert hat und leistet einen Beitrag zum oben erwähnten Thema der von Vargas Llosa sehr gekonnt angewendeten modernen Erzähltechniken. Die Vorträge von Karsten Garscha und José Morales Saravia ergänzen sich: während der erste die im Pantaleón-Roman vorhandenen Anspielungen auf andere Diskurse darstellt, versucht der zweite am Beispiel dieses Romans und mit Rekurs auf die Systemtheorie das Thema des Wandels bzw. der oben erwähnten Entwicklung bei Vargas Llosa in Frage zu stellen. Michael Rössners Beitrag befaßt sich mit der "modernen" bzw. "postmodernen" Deutung von *Tante Julia und der Kunstschreiber* (d. h. mit Vargas Llosas kritischer Auseinandersetzung mit der

mass culture bzw. deren bejahender Übernahme); er zeigt das Unbefriedigende ihrer jeweiligen Ausschließlichkeit und fügt – für beide Seiten argumentierend – einige Argumente hinzu. Alfonso de Toros Lektüre bringt Vargas Llosas erzählerische Reflexionen über Geschichtsschreiben in die Nähe zu den heutigen Historikern geläufigen Ansätzen zu Geschichtsschreibung als rhetorische bzw. poetische Tätigkeit. Dem Topos des Realismus, bzw. der Realitätshaftigkeit von Vargas Llosas Romanen ist Peter Fröhlichers Analyse des semantischen Feldes “Abfall” gewidmet. Dieser Beitrag zeigt mit Genauigkeit im Roman *Maytas Geschichte*, wie dieses Feld Handlungs-, Hauptpersonen- und Ortsdarstellungen organisiert und wie es bis zur Bestimmung der Literaturauffassung des dort fiktiven Vargas Llosa durchdringt. Susanne Kleinerts Vortrag geht von einer Lektüre von Vargas Llosas Essayistik, nämlich von der dort entwickelten Auffassung über die Wahrheit der Lügen und die Widersprüchlichkeit der Wahrheit aus, um sich unter den Schwerpunkten der Interkulturalität und Heterogenität dem Roman *Der Krieg am Ende der Welt* anzunähern; ihre Analyse zeigt, daß – selbst wenn Vargas Llosa diskursiv diese in Lateinamerika und in den USA entstandenen Diskussionen ablehnt – die Textpraxis diesen Roman in diesen Zusammenhang stellt. Gerhard Penzkofers Beitrag befaßt sich mit dem Thema der Begegnung mit dem Fremden, dessen bis dahin geläufigen, in den Rezensionen in der Tagespresse vorkommenden Stichworte “Exotismus” und “Fremdheit” spätestens seit Ende der 80er Jahre in die Kategorien des Interkulturalismus und der Heterogenität überführt worden sind; bei seiner Analyse des Romans *Der Geschichtenerzähler* geht es um die Dialogizität mehrerer Kulturen, die die Sprachen des Anderen nicht erlernen können, aber in der Thematisierung dieser Unmöglichkeit und in der Kontaminierung dieses Versuches die eigenen Grenzen zeigen und so den Zugang zum Anderen schaffen. Susanne Klengels Beitrag vergleicht Darcy Ribeiros Roman *Maira* mit Vargas Llosas *Der Geschichtenerzähler* als zwei verschiedenen Erzähl- und Erkenntnis-Paradigmen: in *Maira* erfolgt die Darstellung der Annäherung zum Anderen ausgehend von dem anthropologischen Ansatz eines Levi-Strauss, während der zweite Roman im Zusammenhang mit der kritischen, innerhalb der Postmoderne-Diskussion entstandenen Revision der ethnologischen Ansätze gelesen wird. Von der paradoxen Bestimmung des Fremden als Zugänglichkeit eines

Unzugänglichen ausgehend befaßt sich Markus Klaus Schäffauer in seiner Analyse mit den Romanen *Der Geschichtenerzähler* und *Mord in den Anden*: im ersten Roman untersucht Schäffauer das Erzählen fremder Mythen, das sich nicht in die Utopie eines verlorenen Paradieses verirrt, im zweiten Roman die erkenntnistheoretische Auseinandersetzung mit den irrationalen Kräften, die sich im Mythos immer wieder neu erschaffen und als Topos des Fremden offenbaren. Die Beiträge von Claudia Öhlschläger, Brigitte König und Titus Heydenreich untersuchen die erotischen Romane Vargas Llosas, aber aus sehr verschiedenen Erkenntnisinteressen. Bei Claudia Öhlschläger, deren Ansatz sich aus den *Gender Studies* herleitet, geht es um das Problem der Geschlechterdifferenzierung in *Lob der Stiefmutter* in doppelter Weise: wie Vargas Llosa die Wirklichkeit optisch und epistemologisch als Leerstelle sichtbar macht und wie das Nichtrepräsentierbare im voyeuristischen Blickspiel die Produktion von Bildern zum sprachlich verbürgten Liebesdiskurs in ein prekäres Verhältnis bringt. Brigitte König unternimmt eine sprachwissenschaftliche Analyse von *Das grüne Haus* und *Die geheimen Aufzeichnungen des Don Rigoberto* – ihr Ausgangspunkt ist die grammatikalische Form des Imperativs –, um zu zeigen, wie sich die Erotik sprachlich pragmatisiert. Titus Heydenreich untersucht – den Beitrag von Claudia Öhlschläger ergänzend – die Anwendung der Bildlichkeit in *Lob der Stiefmutter*, den Schritt vom Bild zur Schrift, das heißt, wie die Schrift das Bild (die dem Text beigefügten Abbildungen von Gemälden) neu gestaltet.

Bibliographie

Deutsche Ausgaben in Übersetzung

- [1959, 1979] 1993 *Die Anführer*, gebunden; übersetzt von Elke Wehr. 1995 kartoniert. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- [1962] 1966 *Die Stadt und die Hunde*, gebunden; übersetzt von Wolfgang Luchting. Reinbek: Rowohlt. 1980 kartoniert: Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- [1965] 1968 *Das grüne Haus*, gebunden; übersetzt von Wolfgang Luchting. Reinbek: Rowohlt. 1976 kartoniert; 1992 gebunden; 1998 kartoniert: Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- [1967] 1991 *Die jungen Hunde*, kartoniert; übersetzt von Wolfgang Luchting. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- [1967] 1994 *Die Literatur ist Feuer*, übersetzt von Elke Wehr. Hamburg: Europäische Verlags-Anstalt.
- [1969] 1976 *Die andere Seite des Lebens*, gebunden; übersetzt von Wolfgang Luchting. Düsseldorf: Claassen. 1984 *Gespräch in der Kathedrale*, kartoniert: Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- [1971] 1992 *Geheime Geschichte eines Romans*, kartoniert; übersetzt von Elke Wehr. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- [1973] 1974 *Der Hauptmann und sein Frauenbataillon*, gebunden; übersetzt von Heidrun Adler. Düsseldorf: Claassen. 1984 kartoniert: Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- [1975] 1996 *Flaubert und "Madame Bovary": die ewige Orgie*, gebunden; übersetzt von Maralde Meyer-Minnemann. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- [1977] 1979 *Tante Julia und der Lohnschreiber*. München: Steinhausen. Ab 1988 unter dem Titel *Tante Julia und der Kunstschreiber*, kartoniert; übersetzt von Heidrun Adler. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- [1981] 1982 *Der Krieg am Ende der Welt*, gebunden; übersetzt von Anneliese Botond. 1987 kartoniert. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- [1984] 1986 *Maytas Geschichte*, gebunden; übersetzt von Elke Wehr. 1989 kartoniert. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- [1986] 1988 *Wer hat Palomino Molero umgebracht?*, gebunden; übersetzt von Elke Wehr. 1990 kartoniert. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- [1986] 1989 *La Chunga. Ein Stück*, kartoniert; übersetzt von Dagmar Ploetz. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- [1986] 1988 *Gegen Wind und Wellen. Literatur und Politik*, kartoniert; übersetzt von Elke Wehr. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- [1987] 1990 *Der Geschichtenerzähler*, gebunden; übersetzt von Elke Wehr. 1992 kartoniert. 1998 kartoniert. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

- [1988] 1989 *Lob der Stiefmutter*, gebunden, Leinen; übersetzt von Elke Wehr. 1991 gebunden. 1993 kartoniert. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- [1990] 1994 *Die Wahrheit der Lügen: Essays zur Literatur*, kartoniert; übersetzt von Elke Wehr. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- [1991] 1997 *Die Wirklichkeit des Schriftstellers. Essays*, aus dem Englischen übersetzt von Lieselotte Kolanoske. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- [1993] 1996 *Der Fisch im Wasser. Erinnerungen*, gebunden; übersetzt von Elke Wehr. 1998 kartoniert. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- 1993 *Demokratie heute*. Jan Patocka-Gedächtnisvorlesung des IWM. Wien: Passagen.
- [1993] 1996 *Tod in den Anden*, gebunden; übersetzt von Elke Wehr. 1997 kartoniert. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- [1997] 1997 *Die geheimen Aufzeichnungen des Don Rigoberto*, gebunden; übersetzt von Elke Wehr. 1999 kartoniert. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Rezensionen in der Tagespresse

Die Stadt und die Hunde

- Wagner, Friedrich A. (1966): "Die Kadetten von Lima. Ein Buch aus Peru: *Die Stadt und die Hunde* von Mario Vargas Llosa", in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 20.9. 1966.
- Kratochwil, Germán (1966): "Abschied von den Illusionen. Zwei hervorragende Vertreter des lateinamerikanischen Romans" [Vargas Llosas *La ciudad y los perros* und Julio Cortázers *Los premios*], in: *Die Zeit* (Hamburg), 25.11. 1966.
- Schöfer, Erasmus (1967): "Ein peruanischer Törless", in: *Tagesspiegel* (Berlin), 14.5. 1967.

Das grüne Haus

- Kienzl, Florian (1968): "Ein Anhauch von Tod", in: *Tagesspiegel* (Berlin), 19.5. 1968.
- Wagner, Friedrich A. (1968): "In Zwielficht der Legende. *Das grüne Haus* – Mario Vargas Llosa zweiter Roman", in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 31.8. 1968.

Der Hauptmann und sein Frauenbataillon

- Kratochwil, Germán (1974): "Therapie am Amazonasbecken. Ein Lach- und Schießroman aus Peru", in: *Süddeutsche Zeitung* (München), 5./6.10. 1974.

- Fabian, Rainer (1974): "Ein Engel in Soldatenstiefeln. Mario Vargas Llosa: *Der Hauptmann und sein Frauenbataillon*", in: *Die Welt* (Hamburg), 17.10. 1974.
- Vogelsgang, Fritz (1974): "Gelächter aus dem Geierhorst. Der neue Roman des Peruaners Mario Vargas Llosa", in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 27.11. 1974.
- Mü (1974): "Tropische Mißgeschicke eines braven Hauptmanns. Der vierte Roman des Peruaners Vargas Llosa", in: *Neue Zürcher Zeitung*, 30.11. 1974.

Gespräch in der Kathedrale

- Schütte, Wolfram (1976): "Wer ist Llosa? Zur Wahl des neuen internationalen PEN-Präsidenten", in: *Frankfurter Rundschau*, 27.8. 1976.
- Schop, Federico (1976): "Kreislauf von Korruption und Mittelmäßigkeit. Mario Vargas Llosas Roman *Die andere Seite des Lebens*", in: *Frankfurter Rundschau*, 15.9. 1976.
- Loetscher, Hugo (1976): "Nahtstellen zwischen Phantasie und Wirklichkeit. Mario Vargas Llosas Roman *Gespräch in der Kathedrale*", in: *Süddeutsche Zeitung* (München), 15.9. 1976.
- Bondy, François (1976a): "Wer ist Vargas Llosa?", in: *Die Zeit* (Hamburg), 3.9. 1976.
- (1976b): "Gespräche über die Geschichte Perus – Der totale Roman. Mario Vargas Llosa: *Die andere Seite des Lebens*", in: *Die Zeit* (Hamburg), 17.9. 1976.
- Mü (1976): "Sprachgewaltiger Kosmos peruanischen Lebens. Deutsche Ausgabe von Vargas Llosas *Conversación en la Catedral*", in: *Neue Zürcher Zeitung*, 18.9. 1976.
- Drewitz, Ingeborg (1976): "Unter den Augen der Aasgeier. Zum Hauptwerk Vargas Llosas", in: *Tagesspiegel* (Berlin), 24.10. 1976.
- Dittrich, Konrad (1976): "Spiegelbild eines ganzen Kontinents", in: *Weser Kurier* (Bremen): 30.10. 1976.

Tante Julia und der Kunstschreiber

- Lorenz, Günter W. (1979): "Auch Große können stolpern. Der seltsame neue Roman von Mario Vargas Llosa", in: *Die Welt* (Hamburg), 21.7. 1979.
- Drews, Jörg (1985): "Der Radio-Balzac von Lima. Mario Vargas Llosas Roman *Tante Julia und der Kunstschreiber*", in: *Süddeutsche Zeitung* (München), 24.7. 1985.

Der Krieg am Ende der Welt

- Dieterich, Genoveva (1982): "Zwischen Literatur und Rhetorik", in: *Neue Zürcher Zeitung*, 21.9. 1982.
- Drews, Jörg (1982): "Die Gottesstadt der Hinterwäldler. Mario Vargas Llosa erzählt eine blutige Episode aus Brasiliens Geschichte", in: *Süddeutsche Zeitung* (München), 13.11. 1982.
- Brode, Hanspeter (1983): "*Krieg am Ende der Welt*. Ein Roman des Peruaners Mario Vargas Llosa", in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 12.1. 1983.

Maytas Geschichte

- Hegglin, Michael (1986): "*La historia de Mayta*. Der neueste Roman von Mario Vargas Llosa", in: *Neue Zürcher Zeitung*, 21.3. 1986.
- Eitel, Wolfgang (1986): "Apokalypse aus der Distanz", in: *Basler Zeitung*, 26.5. 1986.
- Drews, Jörg (1986): "Revolutionär der traurigen Gestalt. Der Peruaner Mario Vargas Llosa recherchiert und erzählt *Maytas Geschichte*", in: *Süddeutsche Zeitung* (München), 7./8.6. 1986.

[Zur Polemik mit Günter Grass]

- Werner, Thomas (1983): "Wider die Ignoranz Europas – Gespräch mit dem peruanischen Schriftsteller Mario Vargas Llosa: 'Warum wünscht uns Grass die Diktatur'", in: *Die Welt* (Hamburg), 23.12. 1983.
- Tertsch, Hermann (1986): "Duro ataque de Grass a Vargas Llosa en la clausura del congreso del Pen Club", in: *El País* (Madrid), 27.6. 1986.
- Vargas Llosa, Mario (1986): "Respuesta a Günter Grass", in: *El País* (Madrid), 29.6. 1986.
- Wittstock, Uwe (1986): "Dichter-Debatte. Zum Streit zwischen Vargas Llosa und Grass", in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 14.7. 1986.
- Sütterlin, Georg (1987): "Welche Zukunft für Lateinamerika. Die Kontroversen zwischen Günter Grass und Mario Vargas Llosa", in: *Neue Zürcher Zeitung*, 21.1. 1987.

Wer hat Palomino Molero umgebracht?

- Sütterlin, Georg (1987): "Sand, Hitze, ein Mord, eine Bar. Zwei Werke des Peruaners Mario Vargas Llosa" [*Palomino* und *La Chunga*], in: *Neue Zürcher Zeitung*, 18.6. 1987.

- Wallmann, Jürgen P. (1988): "Zu hoch hinaus gewollt. Mario Vargas Llosa erzählt die Geschichte einer unerwünschten Liebe", in: *Der Tagesspiegel* (Berlin), 18.9. 1988.
- Eitel, Wolfgang (1988): "Porträt des Kommissars als Don Quijote", in: *Basler Zeitung*, 4.11. 1988.
- Jessen, Jens (1988): "Sherlock Holmes in Peru. Mario Vargas Llosa und der Detektivroman", in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 5.11. 1988.
- Sütterlin, Georg (1989): "Aus der Literatur in der Politik. Mario Vargas Llosa in zwei Übersetzungen", in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 31.1. 1989.
- W. S. (1989): "Als Palomino sich verliebte ... Mario Vargas Llosa beschreibt die Liebesverhältnisse der Cholos", in: *Terre des hommes* (Osnabrück), Juli 1989.

La Chunga

- Wilde, R. (1989): "Südamerikanisches Drama. Mario Vargas Llosas *La Chunga* in Osnabrück", in: *Neue Osnabrücker Zeitung*, 22.9. 1989.
- Morrweissel, Elisabeth (1989): "Was geschah mit Meche? Ein Theaterstück von Mario Vargas Llosa", in: *Frankfurter Rundschau*, 30.9. 1989.
- Thomas, Christian (1989): "Vargas Llosas Machophantasien", in: *Theater heute*, 11 (Zürich), November 1989: 62.

Gegen Wind und Wellen

- Brode, Hanspeter (1989): "Mythen. Mario Vargas Llosas Verdikt gegen die Intellektuellen", in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 15.4. 1989.

Lob der Stiefmutter

- Sütterlin, Georg (1989): "Die Reize der Stiefmutter. Ein erotischer Roman von Mario Vargas Llosa", in: *Neue Zürcher Zeitung*, 4.4. 1989.
- Hage, Volker (1989): "Piep, piep. *Lob der Stiefmutter*: Mario Vargas Llosas Roman", in: *Die Zeit* (Hamburg), 11.8. 1989.
- Wischmann, Christine (1989): "Bei Mario Vargas Llosa brechen neue Rokoko-Zeiten an," in: *Volksblatt* (Berlin), 27.8. 1989.
- Brode, Hanspeter (1989): "Eine Bereicherung des Ehelebens. Mario Vargas Llosa stimmt das *Lob der Stiefmutter* an", in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 16.9. 1989.
- Grimminger, Rolf (1989): "Liebe, Kunst und Mythen. Mario Vargas Llosas *Lob der Stiefmutter*", in: *Süddeutsche Zeitung* (München), 23./24.9. 1989.
- Schulz-Ojala, Jan (1989): "Zelebrierte Erotik. Vargas Llosas *Lob der Stiefmutter*", in: *Der Tagesspiegel* (Berlin), 24.9. 1989.

Halter, Martín (1990): "Das Glück beim Händewaschen. Mario Vargas Llosas erotische Novelle *Lob der Stiefmutter* – Ein Akt intellektueller Hygiene," in: *Der Tageszeitung* (Berlin), 12.1. 1990.

Der Geschichtenerzähler

Sütterlin, Georg (1988): "Tribut an ein bedrohtes Volk. *El hablador*: ein Roman von Mario Vargas Llosa", in: *Neue Zürcher Zeitung*, 4.6. 1988.

Wischmann, Christine (1990): "Was ein Schriftsteller im Urwald suchte", in: *Volksblatt* (Berlin), 29.7. 1990.

Schoeller, Wilfried F. (1990): "Urwaldszenen. Mario Vargas Llosa sucht den Geschichtenerzähler", in: *Die Zeit* (Hamburg), 5.10. 1990.

Schmitt, Hans-Jürgen (1990): "Wie eine alte, nie ganz erloschene Liebe. *Der Geschichtenerzähler* von Mario Vargas Llosa", in: *Süddeutsche Zeitung* (München), 27./28.10. 1990.

Stolz, Peter (1990): "Die eine Welt der Erzähl-Kulturen. Mario Vargas Llosas Roman *Der Geschichtenerzähler*", in: *Tagesspiegel* (Berlin), 25.11. 1990.

Felgentreff, Traut (1991): "Verzaubert von den Göttern des Amazonas", in: *Die Welt* (Hamburg): 1.4. 1991.

Brode, Hanspeter (1991): "Sprung in den Dschungel. Vom Traum, durch Geschichten eine Gesellschaft zu versöhnen", in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 1.4. 1991.

Geheime Geschichte eines Romans

Kohse, Petra (1992): "Vom Rohstoff der Literatur. Ein Buch von Mario Vargas Llosa über ein Buch von Mario Vargas Llosa", in: *Die Tageszeitung* (Berlin), 6.7. 1992.

Gesing, Fritz (1992): "Die Schreib-Maschine. Zwei Versuche über literarische Kreativität: Mario Vargas Llosas *Geheime Geschichte eines Romans* und Felix Philipp Ingolgs *Der Autor am Werk*", in: *Die Zeit* (Hamburg), 6.11. 1992.

Der Fisch im Wasser

Wha (1993): "Freude am Ärger", in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 16.6. 1993.

Karnofsky, Eva (1993): "Von Lüge und Wahrheit. Vargas Llosas Memoiren erzeugen in Peru einen Sturm im Wasserglas", in: *Süddeutsche Zeitung* (München), 16.6. 1993.

Sütterlin, Georg (1994): "Der Schriftsteller als Politiker. Vargas Llosas Erinnerungen an seinen Wahlkampf", in: *Neue Zürcher Zeitung*, 30.4. 1994.

- Jessen, Jens (1995): "Kunstschreiber auf Strecken der Mühsal. Mario Vargas Llosa kämpft mit eigenen Gespenstern und geht doppelt ins Exil", in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 10.10. 1995.
- Schmitt, Hans-Jürgen (1995): "Der Fisch, der Vater und Fujimori. Drei Jahre Wahlkampf, 22 Jahre Jugend – die Erinnerungen des Mario Vargas Llosa", in: *Süddeutsche Zeitung* (München), 8.11. 1995.
- Jakob, Benjamin (1996): "Der gute Mensch von Lima. *Der Fisch im Wasser*, Mario Vargas Llosas Abenteuer in Literatur und Politik", in: *Neues Deutschland* (Berlin), 12.1. 1996.
- Pampuch, Thomas (1996): "Eitelkeit und Ehrlichkeit. Politische Erinnerungen des peruanischen Autors Mario Vargas Llosa", in: *Die Tageszeitung* (Berlin), 15.1. 1996.

Die Anführer

- Roth, Susanne M. (1993): "Wett- und Machtkämpfe. Die erzählerischen Einübungen des Romanciers Mario Vargas Llosa", in: *Süddeutsche Zeitung* (München), 1.12. 1993.
- Stierle, Karlheinz (1993): "Halt's Maul und kämpfe", in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 7.12. 1993.
- Sütterlin, Georg (1994): "Rivalen und Freunde. Erzählungen von Mario Vargas Llosa", in: *Neue Zürcher Zeitung*, 15.3. 1994.

Tod in den Anden

- Karnofsky, Eva (1994): "Töten ist das wenigste", in: *Süddeutsche Zeitung* (München), 8.4. 1994.
- Seibt, Gustav (1996): "Du sollst nicht töten. Mario Vargas Llosa und der Gott Dionysos", in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 9.3. 1996.
- Ziolkowski, Gregor (1996): "Die perfekte Gesellschaft führt in die Hölle. Der peruanische Schriftsteller Mario Vargas Llosa stellte in Berlin seinen neuen Roman *Tod in den Anden* vor", in: *Berliner Zeitung*, 11.3. 1996.
- Brembeck, Reinhard (1996): "Zivilisation ist ein schwacher Schutzschild. Der peruanische Schriftsteller Mario Vargas Llosa über seinen Roman *Tod in den Anden*", in: *Süddeutsche Zeitung* (München), 14.3. 1996.
- Grimminger, Rolf (1996): "Litumas zweiter Fall. Zwischen Südamerika und Disneyland. Mario Vargas Llosas neuer Roman *Tod in den Anden*", in: *Süddeutsche Zeitung* (München), 23.3. 1996.
- Jakob, Benjamin (1996): "... und die Indios sind die Bösen. Mario Vargas Llosas neuer Roman: glänzend erzählt, aber voller Vorurteile", in: *Neues Deutschland* (Berlin), 28.3. 1996.

- Ploetz, Dagmar (1996): "Auf unbeleuchtetem Pfad. *Tod in den Anden* – Mario Vargas Llosa versucht, sein Land zu verstehen", in: *Freitag* (Berlin), 29.3. 1996.
- Falcke, Eberhard (1996): "Dämonen. Trostlos, aber bewegt: Mario Vargas Llosas Peru in seinem Roman *Tod in den Anden*", in: *Die Zeit* (Hamburg), 5.4. 1996.
- Stempel, Ute (1996): "Mythische Wiederkehr des Kannibalismus? Unbekömmliches von Mario Vargas Llosa", in: *Neue Zürcher Zeitung*, 7.5. 1996.
- Pampuch, Thomas (1996): "Der Terror als Opferritus. Vargas Llosas neuer Roman ist ein finsterner Krimi über den Terrorismus in Peru", in: *Die Tageszeitung* (Berlin), 11./12.5. 1996.
- Jessen, Jens (1996): "Zurück zur Zivilisation. Mario Vargas Llosa: Zum Sechzigsten des Schriftstellers", in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 28.8. 1996.

Schöne Augen, häßliche Bilder

- Olbert, Frank (1994): "Machtkampf mit dem Kritiker. Im Radio: 'Schöne Augen, häßliche Bilder' von Mario Vargas Llosa", in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 15.10. 1994.

Die Wahrheit der Lügen

- Schmitt, Hans-Jürgen (1994): "Die vollendeten Täuschungen. Mario Vargas Llosa hat 25 Romane wiedergelesen", in: *Süddeutsche Zeitung* (München), 7.12. 1994.
- Grosse, Max (1995): "Gottesmord. Vargas Llosas wahre Lügen", in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 7.1. 1995.
- Sütterlin, Georg (1995): "Eine Lanze für die Tradition. Essays zur Literatur von Mario Vargas Llosa", in: *Neue Zürcher Zeitung*, 18.2. 1995.

[Zum Friedenspreis]

- Scheerer, Thomas M. (1996): "Literatur als ewige Orgie der Freiheit. Der Peruaner Mario Vargas Llosa erhält den Friedenspreis des Deutschen Buchhandels", in: *Das Parlament* (Bonn), 27.9. 1996.
- Schmitt, Hans-Jürgen (1996): "Fisch im Wasser – Fisch an Land. Mario Vargas Llosa und die Lust zur Verwandlung der Politik in literarische Fiktion", in: *Süddeutsche Zeitung* (München), 5./6.10. 1996.

Flaubert und "Madame Bovary": die ewige Orgie

- Schlaffer, Heinz (1996): "Die Mütze des Landarzts lebt. Mario Vargas Llosa bewundert Flaubert", in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 1.10. 1996.
- Meyer-Minnemann, Klaus (1996): "'Die letzte Bastion der Freiheit'. Vargas Llosas Essay über die Romankunst Flauberts", in: *Neue Zürcher Zeitung*, 5.10. 1996.

Die geheimen Aufzeichnungen des Don Rigoberto

- Campe, Joachim (1997): "Im Luftschloß der Begierde. Verwirrte Gefühle: Mario Vargas Llosas erotischer Roman *Die geheimen Aufzeichnungen des Don Rigoberto*", in: *Berliner Morgenpost*, 22.8. 1997.
- Schmitt, Hans-Jürgen (1997): "Don Marios geheime Ansichten. Fonchito, Rigoberto und die abwesende Lukrezia im neuen erotischen Roman von Vargas Llosa", in: *Süddeutsche Zeitung* (München), 4./5.10. 1997.
- Fröhlicher, Peter (1997): "Don Rigoberto und die Wirklichkeit. Zwei neue Bücher von Mario Vargas Llosa", in: *Neue Zürcher Zeitung*, 9.10. 1997.
- Jessen, Jens (1997): "Pervers wie ein barocker Schreibtisch. Mehr Philosophie als Beischlaf: Ein erotischer Roman von Mario Vargas Llosa", in: *Berliner Zeitung*, 14.10. 1997.
- Gumbrecht, Hans-Ulrich (1997): "Reich, gebildet, ziemlich lange Nase. Mario Vargas Llosa als Verführer", in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 14.10. 1997.
- Ploetz, Dagmar (1997): "Erotik und Ressentiment. Pedantischer Erotomane. Vargas Llosas *Geheime Aufzeichnungen des Don Rigoberto*", in: *Freitag* (Berlin), 31.10. 1997.
- Greiner, Ulrich (1997): "Die unsägliche Lust des Schauens", in: *Die Zeit* (Hamburg), 14.11. 1997.
- NN (1997): "Abenteurer der Lust, Voyeur aus Passion", in: *buch aktuell* (Stuttgart), Dezember 1997.

Akademische Arbeiten

- Rogmann, Horst (1967): "Mario Vargas Llosa: *La casa verde*. Ein moderner südamerikanischer 'Abenteuer'-Roman", in: *Romanistisches Jahrbuch* 18 (Berlin/New York): 346-354.
- (1968): "Die Stadt und die Hunde", in: *Die Neueren Sprachen* 67 [= 17], 10 (Frankfurt/Main): 514-522.

- Grossmann, Rudolf (1969): *Geschichte und Probleme der Lateinamerikanischen Literatur*, München: Hueber [Vargas Llosa wird nicht erwähnt].
- Lorenz, Günter (1970): *Dialog mit Lateinamerika*, Tübingen/Basel: Erdmann: 211-212.
- (1971): *Die zeitgenössische Literatur in Lateinamerika*, Tübingen/Basel: Erdmann: 196-213.
- Reichardt, Dieter (1972): "Vargas Llosa, Mario (28.03. 1936)", in: *Lateinamerikanische Autoren. Literaturlexikon*, Tübingen/Basel: Erdmann: 616-619.
- (1994): *Autorenlexikon Lateinamerika*, Frankfurt/Main: Suhrkamp: 616-620.
- Oelker, Dieter (1975): "Mario Vargas Llosa: teoría y práctica del 'elemento añadido'", in: *Atenea* 431 (Santiago de Chile): 132-151.
- Kloepfer, Rolf/Klaus Zimmermann (1978): "Mario Vargas Llosa", in: Wolfgang Eitel (Hrsg.): *Lateinamerikanische Literatur der Gegenwart in Einzeldarstellungen*, Stuttgart: Kröner: 469-493.
- Kohut, Karl (1978): "Mario Vargas Llosa: *La casa verde*", in: *Rundbrief des deutschen Spanischlehrerverbands* 18 (Nürnberg): 25-36.
- Neumeister, Sebastian (1979): "Der Schriftsteller und der Schreiber. Mario Vargas Llosas Annäherung an die Wirklichkeit", in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 9 (Frankfurt/Main): 103-117.
- Gnutzmann, Rita (1980): "Análisis estructural de la novela *La tía Julia y el escribidor* de Vargas Llosa", in: *Anales de Literatura Hispanoamericana* 8 (Madrid): 93-118.
- (1980): "Yáñez, Otero Silva, Vargas Llosa, Roa Bastos. ¿El comienzo, epítome de la novela?", in: *Cuadernos para la Investigación de Literatura Hispánica* 2-3 (Madrid): 189-205.
- Garscha, Karsten (1982): "Vargas Llosa, Fuentes, García Márquez. Wie Lateinamerikaner heute erzählen", in: *Zielsprache Spanisch* (München): 3-7.
- Jurt, Joseph (1983): "*La casa verde* und *L'éducation sentimentale*. Berührungspunkte und Analogien", in: *Lateinamerika-Studien* 13, 1 (München): 389-415.
- Gnutzmann, Rita (1983): "Una nueva lectura de *La casa verde*", in: *Studi Ispanici* 1 (Pisa): 169-194.
- Nickel, Ingeborg (1983): "Mario Vargas Llosa: Bilder vom Krieg", in: *Lateinamerika-Studien. Homenaje a Gustav Siebenmann*, vol. 2, München: Fink: 645-658.
- Schulz-Buschhaus, Ulrich (1984): Rezension: "P. Standish: Vargas Llosa, *La ciudad y los perros*. London 1982 und M. A. Lewis: *From Lima to Leticia. The Peruvian novels of Mario Vargas Llosa*, Lanham, New York, London 1983", in: *Romanistisches Jahrbuch* 35 (Berlin/New York): 341-345.

- Pollman, Leo (1984): "Mythen und Sozialkritik – Mario Vargas Llosa", in: Leo Pollman. *Geschichte des lateinamerikanischen Romans. II: Literarische Selbstverwirklichung 1930-1979*, Berlin: Schmidt: 101-103; 164-166.
- Böhringer, Willy (1985): "Mario Vargas Llosa, *Historia de Mayta*", in: *Iberoamericana* 9, 2/3 (Frankfurt/Main): 112-115.
- Toro, Alfonso de (1985): *Die Zeitstruktur im Gegenwartsroman am Beispiel von G. García Márquez 'Cien años de soledad', M. Vargas Llosas 'La casa verde' und A. Robbe-Grillet 'La maison de rendezvous'*, Tübingen: Narr.
- Berg, Walter Bruno (1986): "El cronopio frente al buitre: Entrevista con Mario Vargas Llosa", in: Walter Bruno Berg/Rolf Klopfer (Hrsg.): *La americanidad de Julio Cortázar*, INTI 22-23 (Providence, Rhode Island): 3-16.
- Binder, Wolfgang (1986): "Eine Abrechnung, ätzend scharf (Mario Vargas Llosas *Maytas Geschichte*)", in: *Nürnberger Zeitung (Jährliche Literaturbeilage 'Literatur 86')*, 22.11. 1986: 1.
- König, Bernhard (1988): "Geschichte und Geschichten im Zeichen des Weltendes. Zur Bedeutung apokalyptischer Elemente bei Umberto Eco und Mario Vargas Llosa", in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* N.F. 29 (Berlin): 307-322.
- Kleinert, Susanne (1988): "Geschichtserfahrung in Vargas Llosas *La guerra del fin del mundo*", in: *Iberoamericana* 31/32 (Frankfurt/Main): 39-52.
- Berg, Walter Bruno (1989): "Mythische Erfahrung und literarische Praxis in Lateinamerika (José María Arguedas und Mario Vargas Llosa im Vergleich)", in: *Romanistisches Jahrbuch* 40 (Berlin/New York): 326-341.
- Herlinghaus, Hermann (1989). "Mario Vargas Llosa – Der Fluch der Unterdrückung und die leeren Augen der Modernität", in: Hermann Herlinghaus (Hrsg.): *Romankunst in Lateinamerika*, Berlin: Akademieverlag: 127-153.
- Kreutzer, Leo (1989): "Annäherung an einen Krieg am Ende der Welt. Mario Vargas Llosa erzählt eine alte Geschichte", in: Leo Kreutzer: *Literatur und Entwicklung. Studien zu einer Literatur der Ungleichzeitigkeit*, Frankfurt/Main: Fischer: 136-152.
- Scheerer, Thomas M. (1989): "Mario Vargas Llosa", in: Wolf-Dieter Lange (Hrsg.): *Kritisches Lexikon der romanischen Gegenwartsliteraturen*, Tübingen: Narr: 1-14, A-AO.
- Garscha, Karsten (1990): "Die Auseinandersetzung mit der kommerziellen Massenkultur im lateinamerikanischen Gegenwartsroman, gezeigt am Beispiel von Mario Vargas Llosa", in: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität* 39, 5 (Berlin): 461-465.

- Neumeister, Sebastian (1990): "Krieg und Ideologie in Mario Vargas Llosas Roman *La guerra del fin del mundo*", in: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität* 39 (Berlin): 493-497.
- Gründler, Carola (1991): "Mario Vargas Llosa: *Der Geschichtenerzähler*", in: *Weimarer Beiträge* 2 (Weimar): 297-302.
- Sanders, Hans (1991): "Mario Vargas Llosas *Los cachorros*. Eine Allegorie des ästhetischen Selbstbewußtseins", in: *Iberoamericana* 43/44 (Frankfurt/Main): 54-69.
- Scheerer, Thomas M. (1991): *Mario Vargas Llosa. Eine Einführung*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Wittig, Wolfgang (1991): *Nostalgie und Rebellion. Zum Romanwerk von Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa und Isabel Allende*, Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Berschlin, Helmut (1991): "El léxico de Mario Vargas Llosa. *Los cachorros*", in: César Hernández u. a. (Hrsg.): *Actas del III Congreso Internacional de "El español de América"*. Bd. III, Valladolid: Junta de Castilla y León: 1383-1390.
- Fröhlicher, Peter (1992): "Mario Vargas Llosa und der lateinamerikanische Indigenismus. Zum Roman *Der Geschichtenerzähler*", in: *Sprachkunst* 22, 1 (Wien): 147-155.
- Gnutzmann, Rita (1992): *Cómo leer a Mario Vargas Llosa*, Gijón: Júcar.
- Herlinghaus, Hermann (1992): "Mario Vargas Llosa: *La ciudad y los perros*", in: Volker Roloff/Harald Wentzlaff-Eggebert (Hrsg.): *Der hispanoamerikanische Roman. Band II: Von Cortázar bis zur Gegenwart*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft: 67-77.
- Scheerer, Thomas M. (1992): "Mario Vargas Llosa: *Der Krieg am Ende der Welt*", in: Hans Vilmar Geppert (Hrsg.): *Große Werke der Literatur*. Bd. II. Eine Ringvorlesung an der Universität Augsburg 1990/91, Augsburg: Universitäts Verlag: 233-244.
- Schulz-Buschhaus, Ulrich (1992a): "Verrätselung und Ambivalenz. Funktionen des Kriminalroman-Schemas bei Mario Vargas Llosa (insbesondere in *La ciudad y los perros*)", in: *Romanistisches Jahrbuch* 43 (Berlin/New York): 318-335.
- (1992b): "Mario Vargas Llosa: *Conversación en la Catedral*", in: Volker Roloff/Harald Wentzlaff-Eggebert (Hrsg.): *Der hispanoamerikanische Roman. Band II: Von Cortázar bis zur Gegenwart*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft: 146-156.
- Gnutzmann, Rita (1993): "El compromiso literario y político de Vargas Llosa en *Historia de Mayta*", in: *El encuentro. Literaturas de dos mundos*. Bd. 3, Murcia: V Centenario: 307-316.

- Fries, Fritz Rudolf (1994): "Der Sänger mit dem König", in: Mario Vargas Llosa: *Literatur ist Feuer*, Hamburg: Europäische Verlagsanstalt: 17-42.
- Brumme, Jenny (1994): Rezension: "Martín de Riquer, Mario Vargas Llosa, El combate imaginario. Las cartas de batalla de Joanot Martorell, Barcelona, Sirmio, 1971/1990", in: *Zeitschrift für Romanische Philologie* 110 (Tübingen): 781.
- Gnutzmann, Rita (1994): "Dos mundos en colisión: *El hablador* de Vargas Llosa", in: *Actas del XXIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, Bd. 3, Barcelona: Universidad de Barcelona: 255-264.
- Strosetzki, Christoph (1994): ["Mario Vargas Llosa"], in: Christoph Strosetzki: *Eine kleine Geschichte der lateinamerikanischen Literatur im 20. Jahrhundert*, München: Beck: 177-182.
- Berg, Walter Bruno (1995): ["Mario Vargas Llosa"], in: Michael Rössner (Hrsg.): *Lateinamerikanische Literaturgeschichte*, Stuttgart/Weimar: Metzler: 346-347 und 458-460.
- Giersberg, Sabine (1995): Rezension: "Oscar Rivera-Rodas, El metateatro y la dramática de Vargas Llosa, Amsterdam und Philadelphia, John Benjamins, 1992", in: *Romanistische Forschungen* 107 (Frankfurt/Main): 274.
- Güntert, Georges (1995): "Zwischen Literatur und Politik. Der Schriftsteller Mario Vargas Llosa in Zürich", in: *Neue Zürcher Zeitung* 10.2. 1995.
- León Touzard, Olga (1995): *Die Übersetzung des Romans "La tía Julia y el escribidor" von Mario Vargas Llosa*, Wien: Universität Wien: Magisterarbeit.
- Penzkofer, Gerhard (1995): "Mimesis und Identität: Überlegungen zur Entwicklung des Romanwerks von Mario Vargas Llosa (*La casa verde*, *La tía Julia y el escribidor*, *Elogio de la madrastra*)", in: *Iberoamericana* 58/59 (Frankfurt/Main): 64-83.
- Schlickers, Sabine (1995): Rezension: "Oscar Rivera-Rodas: El metateatro y la dramática de Vargas Llosa. Hacia una poética del espectador, Amsterdam und Philadelphia, John Benjamins, 1992", in: *Notas* 4 (Frankfurt/Main) 1995: 100-102.
- Schulz-Buschhaus, Ulrich (1995): "Bataille – und Foucault – in Miraflores. Zu Mario Vargas Llosas *Elogio de la madrastra* (mit einem Exkurs über Italo Calvino)", in: Rudolf Behrens/Roland Galle (Hrsg.): *Menschengestalten. Zur Kodierung des Kreatürlichen im modernen Roman*, Würzburg: Königshausen und Neumann: 233-249.
- Steiner, Nicole (1995): *Darstellung und Funktion der Frau in "La ciudad y los perros", "La casa verde" und "La guerra del fin del mundo" von Mario Vargas Llosa*, Berlin: Freie Universität, Magisterarbeit.

- Yika Rivera, Jorge (1995): Rezension: "Rita de Grandis, Polémicas y estrategias narrativas en América Latina: José María Arguedas, Mario Vargas Llosa, Rodolfo Walsh, Ricardo Piglia. Rosario, Beatriz Viterbo, 1993", in: *Notas 4* (Frankfurt/Main): 82-83.
- Lentzen, Norbert (1996): *Literatur und Gesellschaft: Studien zum Verhältnis zwischen Realität und Fiktion in den Romanen Mario Vargas Llosa*, Bonn: Romanistischer Verlag.
- Köllmann, Sabine (1996): *Literatur und Politik. Mario Vargas Llosa*, Bern: Lang (Perspectivas hispánicas).
- Seifert, Katharina (1996): *La lección flaubertiana. Der Einfluss Gustave Flauberts auf Denken und Werk von Mario Vargas Llosa*. Frankfurt/Main, Berlin, Bern: Lang (Wiener Beiträge zur Komparatistik und Romanistik 7).
- Meyer-Minnemann, Klaus (1998): Rezension. "Sabine Köllmann: Literatur und Politik – Mario Vargas Llosa. Bern: Peter Lang, 1996", in: *Iberoamericana 2* (70) (Frankfurt/Main): 111-112.
- Schlickers, Sabine (1998): "Conversación en la Catedral y La guerra del fin del mundo de Mario Vargas Llosa: novela totalizadora y novela total", in: *Revista de crítica literaria latinoamericana 48* (Lima): 185-211.
- Gnutzmann, Rita (1999): "Reivindicación de Pantaleón y sus visitadoras", in: *Insula* (Madrid): 13-17.

Lexika und Enzyklopädien

- Meyer Neues Lexikon* (1976), Leipzig: VEB Bibliographisches Institut: Bd. 14: 352.
- Wilpert, Gero von (Hrsg.) (1988): *Lexikon der Weltliteratur*, Stuttgart: Kröner. Bd. 1: 1557.
- Pongs, Hermann (Hrsg.) (1990): *Lexikon der Weltliteratur*, Augsburg: Pattloch: Bd. 3: 893.
- Jens, Walter (Hrsg.) (1991): *Kindlers Neues Literatur Lexikon*, München: Kindler: Bd. 16: 1059-1067.
- Meyers Neues Lexikon* (1993), Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich: Meyers Lexikonverlag: Bd. 10: 148.
- Brockhaus. Die Enzyklopädie* (1999), Leipzig, Mannheim: Bd. 23: 23-24.

Walter Bruno Berg

Funktion und Technik des polyphonen Realismus bei Vargas Llosa

I

Ich will in den folgenden Überlegungen den gewiß nicht sehr originellen, angesichts des Themas dieser Tagung aber vielleicht doch nicht gänzlich abseitigen Versuch machen, einmal mehr über den Begriff "Realismus" nachzudenken. "Oh realidad, ¡qué crímenes se han cometido en tu nombre!" heißt es irgendwo bei Julio Cortázar. Der Seufzer könnte auch von Vargas Llosa stammen. Bei Cortázar galt er den Schreibtischtätern des sozialistischen Realismus, bei Vargas würde er wohl eher den wirklichen Kriminellen gelten. Gegen beide jedoch gilt es die Waffen der *Literatur* zu richten; eine Literatur, die diesen Namen verdient, natürlich. Hierin sind sich der Argentinier und der Peruaner vorbehaltlos einig, als sie sich 1970 in einer historisch gewordenen öffentlichen Diskussion gegen die Angriffe eines doktrinären Sozialismus zur Wehr setzten. "Mi metralleta es mi cámara", habe Eisenstein gesagt, behauptet Cortázar. Literatur sei ihrer Natur nach "subversiv", richte sich *gegen* die Realität, gegen jedwede Realität, unterstreicht Vargas Llosa (Collazos, Cortázar, Vargas Llosa 1976: 85 ff.). Formulierungen dieser Art berühren das Wesen realistischer Literatur. Die Haltung des erklärten "Realisten" Vargas Llosa zu dieser Frage soll im folgenden geprüft werden, und zwar weniger auf der Ebene seiner theoretischen Äußerungen als vielmehr ausgehend von seiner schriftstellerischen Praxis. Als Einstieg in die Problematik beschäftigen wir uns zunächst mit einer Vorfrage, und zwar den Unterscheidungskriterien zwischen Pornographie und erotischer Literatur. Als Grundlage der Erörterung dient uns der Roman *Elogio de la madrastra*. Der hier gewonnene Vorbegriff soll dann anhand der Realismuskonzeption, wie sie uns in *La casa verde*, *La tía Julia y el escribidor*, *La guerra del fin del mundo* sowie in *Historia de Mayta* entgegentritt, weiter untersucht und vertieft werden.

II

Beginnen wir mit dem ersten Punkt. Meine Fragestellung ist nicht die eines Anthropologen oder Sexualwissenschaftlers, sondern die eines Literaturwissenschaftlers. In dieser Eigenschaft habe ich mich seinerseits bereits einmal mit dem Roman *Elogio de la madrastra* beschäftigt, und zwar unter dem Gesichtspunkt "Humor und Erotik".¹ Die Unterscheidung, auf die es mir jetzt ankommt, spielte auch damals bereits eine, wenn auch marginale, Rolle. Hier dient sie mir als Ausgangspunkt.

Nehmen wir *Elogio de la madrastra* in die Hand, so lesen wir unterhalb des Titels "novela erótica". Der gattungsdeterminierende Untertitel – es entzieht sich meiner Kenntnis, ob er eine Erfindung des Verlegers ist oder dem Willen des Autors entspricht – wirkt leserlenkend. "Novela erótica": Das könnte man im Deutschen wohl ohne weiteres sowohl mit "pornographischem" als auch "erotischem" Roman übersetzen.² Das parallele Erscheinen der Erstausgabe in einer einschlägigen Reihe ("La sonrisa vertical") ist ein relativ eindeutiger Beleg für diese Möglichkeit. Was also wird suggeriert, gesetzt den Fall, wir lesen den Text als "Pornographie"? Suggestiert wird – sagen wir es mit einem einzigen Begriff – ein *Surrogat der Wirklichkeit*, das uneingelöste – uneinlösbar – Versprechen, "le mot" und "la chose" seien kongruent, der Gegenstand des Begehrens (um es mit Freud zu sagen) biete sich dar als Gegenstand einer *unzweideutigen*, dem Lacanschen "glissement" definitiv entzogenen Darstellung (Lacan 1966: 502). Das Bild des Lesers, das hier suggeriert wird, ist dasjenige des mit seinem Gegenstand im Akt des konsumierenden Blickes imaginär, aber lustvoll verschmelzenden *Voyeurs*. Kein Zweifel, der angedeutete Akt des voyeuristischen Sehens hat den Charakter von Transgression: transgressiv ist die Grenzverwischung zwischen "le mot" und "la chose", zwischen Subjekt und

¹ Die Arbeit ist mittlerweile erschienen, vgl. Berg (1998: 61-72).

² Natürlich geht es nicht um ein Übersetzungsproblem: So existiert im Spanischen – wie auch im Deutschen – die semantische Opposition "pornográfico" versus "erótico", ohne daß damit das jeweilige Bedeutungsfeld der Begriffe jedoch klar definiert wäre. Unsere Unterscheidung bezieht sich auf dieses ideologisch "umkämpfte" semantische Überschneidungsfeld.

Objekt, zwischen einverleibend-konsumierender Lust und distanz-schaffender Erkenntnis – beides impliziert in der Phänomenologie des *Sehens*, wie sie die okzidentale Epistemologie seit den Griechen beherrscht. Kein Zweifel aber auch: die Frage der Pornographie konfrontiert den Literaturwissenschaftler mit dem Problem des “Realismus” ...

Was also ist demgegenüber das Wesen eines “erotischen Textes”, werden Sie fragen. Ich werde mich hüten, die Frage ebenso schlüssig beantworten zu wollen, und rekuriere statt dessen auf Vargas Llosas “novela erótica”.

III

Die Reaktion der Kritik auf das Erscheinen des Romans war (und ist) durchaus zwiespältig. Sie steht offenbar im Zusammenhang mit dem angedeuteten Phänomen der Transgression. Doch wenden wir uns zunächst einmal dem Roman selbst zu.

Deutlich voneinander abgehoben sind drei Ebenen des Textes: die Erzählung im eigentlichen Sinne, sechs “Bildbeschreibungen” berühmter erotischer Gemälde sowie drei ausschließlich der Charakterisierung des Protagonisten Don Rigoberto gewidmete Beschreibungen.

Der “plot” der Erzählung ist ein flaubertianisches – wenn ich so sagen darf – “fait divers”: Ein 12- bis 13jähriger Junge verliebt sich in seine etwa 40jährige Stiefmutter. Es gelingt ihm, intime Beziehungen mit ihr zu eröffnen. Aus purer Unschuld offenbart er sich eines Tages jedoch seinem Vater. Dieser, schockiert über das, was er als Bosheit seines Sohnes bzw. Untreue seiner Frau ansieht, beschließt, sich von letzterer zu trennen.

Für sich selbst betrachtet enthält der Plot kaum ein ernsthaftes Element von Transgression: die Leidenschaft eines 13jährigen für eine erwachsene Frau; die zunächst geheime, unterdrückte, dann jedoch von beiden Seiten voller “Wollust” – dies heißt ja im Deutschen *gewollter* Lust – erlebte und bejahte Leidenschaft. Dergleichen komme vor, sagt man; es *sollte* vielleicht nicht vorkommen, die Tatsache als solche jedoch, *daß* es geschieht, wird von niemandem ernsthaft in Zweifel gezogen. Es handelt sich im übrigen auch keineswegs um einen Fall

inzestuöser Liebe. *Elogio de la madrastra* ist ja keineswegs synonym – trotz der vom *genetivus objectivus* des Titels ausgehenden Suggestion – mit einem “Elogio de la madre”. Was sich der Leidenschaft Alfonsos vorwerfen läßt, ist vielmehr höchstens die Tatsache, daß sie sich allzu frühzeitig offenbart. Die Fast-Unschuld des Jungen ist im übrigen hinlänglich durch das Faktum seiner unfreiwilligen Selbstanzeige belegt. Wenn dagegen von “Schuld” die Rede ist, so fällt sie ausschließlich zu Lasten der Frau. Die Lösung des narrativ-dramatischen Knotens vollzieht sich am Ende mithin ganz nach den Regeln der “machistischen” Moral. Affirmiert wird letztere sowohl durch die von Rigoberto vollzogene Trennung als auch durch den im Epilog wiedergegebenen Dialog zwischen Justiniana und Alfonso, der im Kontext des Vorgefallenen nur als eine seitens des Dienstmädchens an den kleinen Macho gerichtete Einladung zu neuen Abenteuern gelesen werden kann. Als Erzählung stellt *Elogio de la madrastra* also ebensowenig eine ernsthafte Bedrohung für die öffentliche Moral dar wie – seinerzeit – die Geschichte einer gewissen *Madame Bovary*.

Setzt sich diese Lektüre nicht dem Vorwurf vorschneller “Harmonisierung” aus? Vermag sie das Phänomen der unterschiedlichen, ja konträren Leser-Reaktionen zu erklären? Offenbar nicht. Wir müssen also weiter ausholen. *Elogio de la madrastra* ist natürlich sehr viel mehr als der eben zusammengefaßte abstrakte “plot” der Handlung. Worin besteht dieses “Mehr”, dieses “elemento añadido”, von welchem bei Vargas Llosa so oft die Rede ist? Nun, der Grund für die Berechtigung der verschiedenen Lesarten liegt offenbar in der Textstruktur selbst begründet. Sie ist wesentlich *polyphon* angelegt.

Polyphonie wird in *Elogio de la madrastra* zunächst einmal durch die erwähnten drei Textebenen – Erzählung, erotische Bildbeschreibungen, Beschreibungen Don Rigobertos – erzeugt. Schon die Erzählung selbst jedoch ist polyphon strukturiert. Wir lesen die Geschichte grundsätzlich durch drei verschiedene Perspektiven, drei verschiedene “Bewußtseine”: Alfonsitos, Lucrecias sowie Rigobertos. Jedes Bewußtsein steht dabei für eine Welt, eine *Weltsicht* zumindest. Zugleich jedoch werden alle drei Weltsichten in der *einen* Handlung, an deren Konstituierung sie alle teilhaben, zusammengeführt – “hybridisiert”, um einen Ausdruck von Michail Bachtin zu gebrauchen. Die Hybridisierung selbst geht natürlich auf das Konto des Autors bzw. des Erzählers, der

als solcher – einem Ratschlag Flauberts folgend, zugleich jedoch ganz in der Art eines modernen Toningenieurs, der, am Mischpult stehend, für die Musiker selbst nicht sichtbar, die Partitur in polyphonen Klang umsetzt – der Handlung selbst äußerlich bleibt. Das Mischungsverhältnis, in dem der Leser die Stimmen vernimmt, ist also künstlich, besser gesagt: *künstlerisch*, d. h. es impliziert bestimmte, vom Autor bzw. Erzähler verfolgte Wertungsabsichten, im vorliegenden Falle humoristisch-komische. Transgression existiert in *Elogio de la madrastra* also – so meine These – in Form des *Humors*. Humor – das ist die gleichzeitige Affirmation sowohl der einen als auch der anderen Stimme, die Erfahrung der Ununterscheidbarkeit ihrer jeweiligen “Wahrheit”. Ein Beispiel: Alfonsito – so erscheint er in der stilisierenden Darstellung Vargas Llosas – ist das “reine”, nichts als das reine Begehren nach den immer noch schönen Brüsten der nicht mehr jungen “madrastra”. Natürlich kennt Vargas Llosa die Analysen Sigmund Freuds und seiner Schülerin Melanie Klein. Er weiß um die längst verlorene Unschuld kindlicher Sexualität. Intendiert jedoch ist kein psychoanalytisches Protokoll, sondern eine soziale Satire. Die erwachsenen Protagonisten – Lucrecia und Rigoberto – kennen die Analysen offenbar *nicht*. Zumindest gelingt es ihnen, sie erfolgreich zu verdrängen. Um den Verdrängungsprozeß offenbar zu machen, stilisiert Vargas Llosa die Figur Alfonsitos als Unschuldslamm – eine “Utopie” (Vargas Llosa 1988: 150, vgl. 47, 138), an welche sowohl Lucrecia als auch Rigoberto sich bis zuletzt zu klammern versuchen. Als der Verrat dann offenbar wird – aufgedeckt durch die allen Regeln realistischer Wahrscheinlichkeit widersprechende Selbstanzeige Alfonsitos mit Hilfe des eigenhändig verfaßten “Elogio de la madrastra” –, verwandelt der Vater den eben noch zum “Engel” emporgerühmten Sprößling flugs in einen Teufel:

“‘Así debía ser Luzbel’, pensó, mientras se llevaba a la boca el vaso vacío, en busca de un trago. Por el tintineo del cristal contra sus dientes advirtió que el temblor de su mano era muy fuerte” (Vargas Llosa 1988: 175).

Welcher Leser wird der Sichtweise Rigobertos wohl zustimmen und Alfonsito in der Rolle des personifizierten *Verführers* tatsächlich akzeptieren? Alfonsito mithin als Inkarnation jener *besonderen* Lusterfahrung, die für Lucrecia und Rigoberto der allabendlich praktizierten ehelichen Wollust zum Trotz bislang immer noch eine *terra incognita*

geblieben ist? Wäre *dies* die eigentliche Wirkungsabsicht des Romans, so wäre die “pornographische” Lektüre des Klappentextes im Recht.

Sehen wir jedoch, bevor wir die Frage beantworten, noch ein zweites Beispiel: Es handelt sich um einen Text, der einige der hygienischen Absonderlichkeiten der Figur Don Rigobertos beschreibt, deren Darstellung der Text breiten Raum widmet. Es geht um die narzistische Sorgfalt, die Rigoberto in der Erwartung erotischer Freuden mit seiner Ehefrau der Pflege seiner Ohrmuscheln angedeihen läßt:

“‘Flores abiertas, élitros sensibles, auditorios para la música y los diálogos’, poetizó don Rigoberto. Examinaba cuidadosamente con la lupa los bordes cartilaginosos de su oreja izquierda” (Vargas Llosa 1988: 42). “‘Esta noche no haré sino oír el amor’, decidió. Era posible, él lo había conseguido otras veces y a Lucrecia también la divertía, al menos como prolegómeno. ‘Déjame oír tus pechos’, musitaría, y, acomodando amorosamente, uno primero, otro después, los pezones de su esposa en la hipersensible gruta de sus oídos – cazaban el uno en la otra como un pie en un mocasín –, los escucharía con los ojos cerrados, reverente y extático, reconcentrado como en la elevación de la hostia, hasta oír que a la aspereza terrosa de cada botón ascendían, de subterráneas profundidades carnales, ciertas cadencias sofocadas, tal vez el resuello de sus poros abriéndose, tal vez el hervor de su sangre convulsionada por la excitación” (Vargas Llosa 1988: 43-44).

Das Prädikat “pornographisch” verbietet sich – gemäß der eingangs vernommenen Definition – auch für den vorliegenden Text schon aufgrund der überstrukturierten, ja “überkandidelten” Perspektive, mit der die erotischen Wünsche und Phantasien Don Rigobertos zur Darstellung gelangen. Unübersehbar ist insbesondere auch der Gebrauch des sogenannten “estilo indirecto libre” – “musitaría”, heißt es im Text statt “musitaba” oder “musitó” –, ein Stilmittel, mit Hilfe dessen es dem Erzähler gelingt, die Strukturen eines *fremden* Bewußtseins zu porträtieren, ohne deshalb jedoch für diese Strukturen allgemeine Geltung zu reklamieren.³

³ In der Diskussion wurde darauf hingewiesen, daß die hier zugrunde gelegte Dreiteilung der Perspektive weiter zu differenzieren sei. So seien die drei Perspektiven – Lucrecia, Rigoberto und Alfonsito – ja keineswegs gleichberechtigt, denn es fehle bei Alfonsito gerade die für die beiden anderen Personen entscheidende

Ziel des Textes ist also keineswegs die *pornographische Repräsentation* des transgressiven Aktes als solchem, sondern die Darstellung eines semantischen Zwischenbereiches: ein wesentlich undefiniertes, hybrides “Dazwischen” der Diskurse, das ironische Gleiten des Sowohl-als-Auch, die Koexistenz von verneinender Bejahung und bejahender Verneinung. Was die Gesamtheit dieser paradoxen Bewegung der Diskurse dabei inszeniert, ist nichts anderes als das der Repräsentation letztlich entzogene *Begehren* selbst. Eben hierin liegt ein Merkmal dessen, was wir – im Gegensatz zum pornographischen – den *erotischen Text* nennen wollen.⁴ Hierin liegt jedoch auch – so wollen wir vorgehend behaupten – ein Wesensmerkmal der realistischen Schreibe, wie sie von Vargas Llosa, nicht nur in *Elogio de la madrastra*, sondern auch in der Mehrzahl seiner übrigen Werke praktiziert wird.

Innenperspektive des Erlebens, indiziert durch das für realistische Bewußtseinsdarstellungen ansonsten verbindliche Verfahren des *estilo indirecto libre*. Der Einwand ist nur teilweise im Recht: Einerseits ist Alfonsito in der Tat nichts als die Projektionsfläche der erotischen Phantasien der beiden “Erwachsenen” (vgl. Lucrecias Beschreibung des Boucher-Gemäldes “Diana después de su baño”, bei der sie den *abwesenden* Alfonsito ins Bild hineinphantasiert), während er in der Außenperspektive des Erzählers als Bild der vollendeten kindlichen Unschuld erscheint (vgl. die Schilderung der Figur in der entscheidenden Szene der Entdeckung seines “Elogio de la madrastra” als *corpus delicti* durch Don Rigoberto). Andererseits sind beide Perspektiven jedoch in einer Weise semiotisch überstrukturiert, daß der Leser, statt die Perspektiven der Protagonisten als quasi-reales Geschehen zu übernehmen, eingeladen wird, deren Fiktionalität ironisch zu durchschauen. Natürlich ist der Bataille-Diskurs, der dieser Dreieckskonstruktion zugrunde liegt, unübersehbar. Was bei George Bataille jedoch konzipiert ist als die Mystik einer *wirklichen* Todeserfahrung, erscheint bei Vargas Llosa übersetzt in die diskursive Wirklichkeit eines seine eigene Diskursivität ironisch dekuvierenden “plaisir du texte”.

⁴ Vargas Llosa selbst hat sich verschiedentlich zum hier angesprochenen Unterschied zwischen Pornographie und erotischem Text geäußert. In Übereinstimmung mit dem hier vorgelegten Ansatz situiert auch er den Unterschied vornehmlich auf diskursiver Ebene: “La presencia del sexo en una novela no me interesa como a un frío observador, para estudiarlo prefiero un manual. [...] He comprobado que la excitación es más profunda en la medida en que lo sexual no es exclusivo ni dominante, sino se complementa con otras materias, se halla integrado en un contexto vital complejo y diverso, como ocurre en la realidad: me excita menos un libro de Sade, donde el monotematismo desvitaliza el sexo y lo convierte en algo mental, que por ejemplo, los episodios eróticos (muy escasos) de *Splendeurs et misères des courtisanes*, de Balzac [...], o los que salpican *Las mil y una noches* en la versión del doctor Mardrus” (Vargas Llosa 1975: 34-35).

IV

Immer wieder beschwört Vargas Llosa in seinen zahllosen Essays und Interviews die "Erotik des Schreibens", Formulierungen, mit denen er sich teilweise wörtlich mit seinem ästhetischen Antipoden – und ehemaligen politischen Weggefährten – Cortázar zu treffen scheint (Berg 1986: 3-16). Was ist gemeint? Eine annähernde Antwort hat sich aus unserer Lektüre des *Elogio de la madrastra* bereits ergeben. Wenn es so sein sollte, daß uns die Frage nach dem Wesen des erotischen Textes auf die Problematik der realistischen Schreibe verweist, so liegt es nahe zu vermuten, daß dem realistischen Text umgekehrt eine Art "Erotik des Schreibens" zu eigen ist. Werfen wir deshalb einen Blick auf die übrigen – eingangs erwähnten – Romane.

Neben thematischen und strukturellen Unterschieden im einzelnen findet sich in allen vier Romanen das gemeinsame Kennzeichen der "Polyphonie". Vergleichbar erscheinen in dieser Hinsicht insbesondere *La casa verde* (1965) und *La guerra del fin del mundo* (1981) einerseits sowie *La tía Julia y el escribidor* (1977) und *Historia de Mayta* (1984) andererseits. In *La casa verde* indiziert die Polyphonie das Faktum der kulturellen Heterogenität, den Unterschied nämlich der "indigenen" Weltsicht der Amazonasindianer zum Kulturmodell der dominierenden Schicht der peruanischen Küstenbevölkerung. In *La guerra del fin del mundo* geht es um ein vergleichbares Thema, ein Schlüsseldatum nämlich der brasilianischen Nationalgeschichte: den sowohl kulturell als auch politisch-sozial bedingten Konflikt zwischen dem *Sertão*, dem marginalisierten Nordosten der Republik, und Rio de Janeiro, dem Sitz der republikanischen Regierung und Zentrum einer europäisch beeinflussten Fortschrittsideologie. Darüber hinaus geht es um das Problem einer ins Politische verlängerten Religion bzw. einer politisch-moralisch engagierten "teología de la liberación", ein Thema, das Vargas Llosa dann zugleich auch – bezogen auf die peruanischen Verhältnisse – in *Historia de Mayta* beschäftigen wird. Strukturelle Ähnlichkeiten bestehen auch zwischen *Historia de Mayta* und *La tía Julia y el escribidor*. In beiden Texten liegt die polyphone Transgression in einer Engführung zweier Diskurse begründet, eines quasi-authentischen Wirklichkeitsdiskurses auf der einen und eines – nicht weniger plakativ zur Schau getragenen – Diskurses literarischer "Fiktionalität" auf der anderen Seite.

Gibt es, angesichts dieser Parallelitäten, eine Entwicklungslinie von den frühen hin zu den späten Romanen? Vergegenwärtigt man die technische Virtuosität, wie sie bereits in *La casa verde* vorliegt, so betrifft eine solche Entwicklung offenbar weniger die narrative Technik der verwendeten Verfahren im engeren Sinne als vielmehr den Grad der kritischen Bewußtheit, mit der sie eingesetzt werden. Unübersehbar ist die Zunahme einer explizit formulierten narrativen Selbstreflexion, eine mit den Jahren offenbar immer stärker werdende Lust, die selbstgesetzten Grenzen des narrativen Universums, dem sich Vargas Llosa in der Nachfolge der Flaubertschen Ästhetik verschrieben hat und dem er nach wie vor verbunden bleibt, zu erproben bzw. – unter Umständen auch – selbstkritisch aufs Spiel zu setzen. In dieser Hinsicht besteht denn auch zwischen *La casa verde* und *La guerra del fin del mundo* ein gewichtiger Unterschied. Er läßt sich festmachen an der Rolle des Erzählers. So erscheint *La casa verde* seinerseits zunächst einmal als ein geradezu idealtypisches Exempel für die Flaubert-Tradition des Prinzips der erzählerischen “impassibilité”: Lediglich die abstrakte Syntax der willkürlich, nach einem immer gleichbleibenden Zahlenschlüssel miteinander verbundenen, Erzählsequenzen verrät noch den hinter den autonom gewordenen Diskursen verborgenen “Erzähler”. Auch *La guerra del fin del mundo* scheint durchaus noch nach einem ähnlichen Schema zu funktionieren. Abermals gelingt es Vargas Llosa, eine gewaltige Stoffmasse in Form von fünf unabhängigen Erzählsträngen, die im Laufe des Romans immer stärker miteinander interferieren, zu bündeln. Auch hier bleibt die Syntax der diskursiven Verschachtelung dem eigentlichen Inhalt scheinbar äußerlich. Doch eine der Sequenzen fällt aus dem Rahmen; es ist diejenige des “periodista miope”. Im Auftrag einer einflußreichen Zeitung in Rio de Janeiro wohnt er den kriegesischen Ereignissen aus nächster Nähe bei und versucht, wahrheitsgetreu über sie zu berichten. Anfangs beschränkt sich seine Rolle auf die eines kritisch beobachtenden – wenn auch *kurzsichtigen* – Intellektuellen, später gerät er dann immer mehr in den Strudel der Ereignisse, verliebt sich in eine dem Kreis der aufständischen Yagunzos angehörende Frau und gerät schließlich an ihrer Seite, die Rolle eines distanzierten Beobachters verlassend, in diejenige eines potentiellen Opfers der kriegesischen Auseinandersetzungen. Zweifellos hat Vargas Llosa mit der Gestalt des “kurzsichtigen Journalisten” dem Autor der brasilianischen

Vorlage seines Romans – Euclides da Cunha – ein Denkmal gesetzt. Erzähltechnisch fällt dem kritischen Bewußtsein des “periodista miope” jedoch eine Aufgabe wieder zu, für deren Wahrnehmung in *La casa verde* die entsprechende Instanz fehlte – die Aufgabe der expliziten Wertung und Reflexion des erzählerisch dargestellten Universums. Natürlich ist der “periodista miope” nicht *der* Erzähler des Romans; strukturell gesehen ist er eine fiktionale Figur unter anderen. Dennoch ist diese Figur ein Hinweis darauf, daß Vargas Llosa längst dabei ist, vom Prinzip einer strikten Anwendung des Prinzips der Flaubertschen “impassibilité” abzuweichen.

Ein qualitativ neuer Schritt hin in Richtung erzählerische Reflexivität findet sich in *La tía Julia y el escribidor*. Vordergründig scheint der Text zunächst noch *diesseits* des Problems erzählerischer Fiktionalität angesiedelt. Vargas Llosa erzählt in autobiographischer Perspektive das Melodram seiner Jugendliebe zu einer um viele Jahre älteren Verwandten namens Julia. In regelmäßiger Abfolge werden die autobiographischen Kapitel jedoch durch Erzählungen gänzlich anderen Zuschnitts unterbrochen. Es handelt sich um die Wiedergabe einer Hörspielserie – sogenannter “radioteatros” –, verfaßt von einem Vielschreiber namens Pedro Camacho, dessen Bekanntschaft Mario während seiner Tätigkeit in der Redaktion von “Radio Panamericana” gemacht hat. Anfangs stehen die fiktionalen Kapitel den autobiographischen unverbunden gegenüber. Bei fortschreitender Lektüre wird die systematische Verzahnung der beiden Teile jedoch immer unübersehbarer. Man kann die ironische Selbstinduktion der Autobiographie des 1977 längst weltweit erfolgreichen “Boom”-Autors durch die Prosa des “escribidor” ihrerseits wiederum als Wirklichkeits-Protokoll zu deuten versuchen, als die Eroberung der kulturellen Wirklichkeit Perus durch die modernen Mythen der zeitgenössischen Massenmedien.⁵ Bedeutsamer für die vorliegende Fragestellung allerdings erscheint mir das,

⁵ Die These gewinnt an Plausibilität – wie ich seinerseits gezeigt habe –, wenn man sie der resignierten, 1969 in José María Arguedas’ letztem Roman *El zorro de arriba y el zorro de abajo* getroffenen Feststellung entgegenhält, der traditionelle andine Mythos sei dabei, sogar unter den Nachfahren der Indiobevölkerung seine einstige soziale Wirksamkeit einzubüßen. Vgl. Berg (1989: 119-132); Berg (1989a: 326-341).

was eben als ein Phänomen der ironischen Selbstinduktion bezeichnet wurde. Die fortschreitende Hybridisierung der beiden Diskurse enthält nämlich mehr als eine späte Reverenz des erfolgreichen Boom-Autors vor den Leistungen des vergessenen Trivial-Autors. Sie enthält vor allem das Eingeständnis, daß beide – Höhenkamm- wie Trivalliteratur – mit dem gleichen “Material” zu arbeiten gezwungen sind. Die Grenzen einer realistisch darstellbaren Welt verlaufen entlang der Grenzen eines universell verfügbaren Arsenal von Klischees und Stereotypen. Die Erkenntnis ist nicht neu. Sie ist bereits vorgedacht in Flauberts Torso gebliebenem *Dictionnaire des idées reçues*, dessen revolutionäre Einsichten der Autor der *Madame Bovary* durch die Theorie der “impassibilité” dann wieder zu verdrängen suchte. Der Erzähler in *La tía Julia y el escribidor* dagegen ist souverän genug, die Erkenntnis nicht länger beiseite zu schieben. Die Einsicht, daß nicht er – der Erzähler – die Stereotypen erzählt, sondern – mit Heidegger zu sprechen – die Stereotypen *ihn* erzählen,⁶ gerät damit in Konflikt mit der eigentlichen, durch die realistische Darstellung selbst verfolgten Erkenntnis-Intention. In *La tía Julia y el escribidor* wird der Konflikt nicht wirklich ausgetragen, sondern fällt gewissermaßen der Wirklichkeits-Suggestion des “autobiographischen Pakts” zum Opfer. So endet der Roman mit dem beruhigenden Ausblick in die Gegenwart des autobiographischen Ichs: 20 Jahre nach den berichteten Ereignissen hat der Erzähler die Klippen der Leidenschaft und die Kontaminierung durch das Modell der Trivalliteratur erfolgreich überwunden; kein Zweifel: wer zu uns spricht im letzten Kapitel, ist *Varguitas*, der sich schließlich doch zu dem uns allen bekannten, vertrauten und geschätzten *Mario Vargas Llosa* gemausert hat.

Historia de Mayta ist die vorerst letzte Stufe auf dieser Skala einer fortschreitenden und immer radikaler werdenden narrativen Selbst-reflexion. Zum ersten Mal – Jahrzehnte nach dem Paukenschlag von *La ciudad y los perros* – begibt sich *Vargas Llosa* wieder auf das naturgemäß umstrittene Feld der Politik. Thema des Romans ist die Geschichte des Trotzkisten Alejandro Mayta, der Ende der 50er Jahre versucht hatte, im Anden-Gebiet von Jauja eine revolutionäre Erhebung

⁶ Vgl. Heideggers Analysen des “Man” in *Sein und Zeit* (1977: 168-173).

der Bevölkerung zu entfachen. Bereits in ihrer ersten Phase scheitert die Aktion. Mayta verbringt einige Jahre in Haft und scheint nach seiner Entlassung der Politik entsagt zu haben. 1984 erschienen, – zu einem Zeitpunkt, als der Terror, mit dem die kommunistische Untergrundorganisation “Sendero Luminoso” weite Teile des Landes überzogen hat, bereits zu einem nationalen Trauma zu werden beginnt – steht *Historia de Mayta* für den Versuch, das Thema des politischen Terrors, insbesondere jedoch die Motivationen und Charaktere seiner Protagonisten mit den Mitteln narrativer Technik zu ergründen. Thema des Romans – impliziert im vieldeutigen Titel! – mithin ist nicht nur *eine* Geschichte, sondern zugleich auch *die* Geschichte. “Geschichte” – dies bedeutet ja immer auch den Verweis auf Wahrheit, Faktizität; Geschichte im Sinne der Geschichtswissenschaft mithin als “Tatsächlichkeit”, als *res gestae*. Der hiermit verbundene *Anspruch* des realistischen Diskurses ist keineswegs neu, wohl aber die Form, in der er vorgetragen wird. 1983 hatte ich in Lima die Gelegenheit, Vargas Llosa zu Grundfragen seiner Ästhetik zu interviewen. Hinsichtlich des Unterschieds zwischen “obra abierta” (im Stile z. B. von Cortázers *Rayuela*) und “obra acabada” bzw. “totalizadora” im Sinne der Flaubertschen Ästhetik befragt, erklärte er mir überraschenderweise,

“[que] una obra acabada es siempre una ilusión. Es decir, la estructura que propone una obra acabada de la realidad es tan ilusoria como la que pretende una obra llamada ‘abierta’. En ambos casos se trata de una propuesta imaginaria y artificial” (Berg 1986: 13).

Meine Überraschung wäre weniger vollkommen gewesen, hätte ich das zu diesem Zeitpunkt wahrscheinlich bereits abgeschlossene Manuskript von *Historia de Mayta* gekannt, in dem der Erzähler im III. Kapitel das realistische Schreibprojekt unverblümt als ein “mentir con conocimiento de causa” – als ein bewußtes, unvermeidliches Lügen also – bezeichnet. “Es mi método de trabajo”, fügt er an. “Y, creo, la única manera de escribir historias a partir de la historia con mayúsculas” (Vargas Llosa 1984: 77).

Warum entspricht Schreiben – “realistisches”, um die Wahrheit der Geschichte bemühtes Schreiben – nur einem scheinbar unvermeidlichen Akt des Lügens? Warum liefert es nur “Una versión muy pálida, remota y, si quieres, falsa [de la historia real]” (Vargas Llosa 1984: 77), wie es

im Abschnitt vorher heißt? “Mentir con conocimiento de causa”: Der Erzähler behält die *Gründe*, die das notwendige “Lügen” des realistischen Textes bedingen, nicht länger für sich, sondern macht sie selbst zum Gegenstand seiner Darstellung. Es ist dies die dritte Bedeutung, die sich hinter dem Titel des Romans verbirgt. *Historia de Mayta* ist nicht nur die “Geschichte Maytas”, nicht nur ein Beitrag zur Aufklärung der Gewalt-Geschichte des Landes, sondern drittens auch die Geschichte des Prozesses dieser Aufklärung selbst. Der Erzähler erzählt nicht nur das Ergebnis seiner Recherchen, sondern erzählt zugleich auch das Recherchieren selbst. An die Stelle der abstrakten Syntax der willkürlich ineinander verschachtelten Erzählsequenzen, wie wir sie in *La casa verde* sowie in *La guerra del fin del mundo* vorgefunden haben, tritt in *Historia de Mayta* deshalb die hermeneutisch einleuchtende Alteration zweier Erzählebenen: die Gegenwartsebene des recherchierenden, erzählenden, erklärenden, reflektierenden, (re-)konstruierenden Ichs des Erzählers einerseits, die auktorial erzählte Vergangenheits-ebene des 25 Jahre zuvor agierenden Revolutionärs Mayta andererseits. “Hermeneutisch einleuchtend” habe ich diese Alteration gerade genannt. Sie ist es aus einem doppelten Grund: nicht nur, weil keiner der Informanten, die der Erzähler befragt, in der Lage ist, ihm die endgültige “Wahrheit” über Mayta zu vermitteln, und die Quintessenz der zu Tage geförderten Recherchen lediglich in der Konstatierung ihrer fundamentalen Vielstimmigkeit und Widersprüchlichkeit besteht, sondern vor allem, weil das Ergebnis der Recherchen alsbald auch auf die gegenwärtige Lebenswelt des Erzähler-Ichs zurückzuwirken beginnt. Tritt uns diese im ersten Kapitel noch unverändert und friedlich entgegen – als das anmutige Meerespanorama, das sich dem Auge des hoch über den Klippen von Barranco dem Luxus eines rituellen Joggings frönenden Erzählers –, so erscheint Lima in den folgenden Kapiteln zunehmend in der apokalyptisch-phantastischen Perspektive einer durch Terror, Zerstörung und schließlich einer ausländischen Militär-Intervention heimgesuchten Kriegslandschaft.

V

Kehren wir zurück zur Ausgangsfrage. Es ging um Unterscheidungskriterien zwischen Pornographie und erotischem Text. Der pornographische Text, so hatten wir eingangs festgestellt, präsentiert sich als Surrogat von Wirklichkeit, als eine Art Hyperrealismus, als Darstellung mithin, die die Wirklichkeit präsentiert als Objekt voyeuristischen Sehens, als unmittelbaren Gegenstand einverleibend-konsumierender Lust. Bei dem Versuch, das Wesen des erotischen Textes zu bestimmen, stießen wir dagegen auf das Phänomen der Vielstimmigkeit. Das eigentliche Objekt des Begehrens – so zeigte ein Blick auf *Elogio de la madrastra* – liegt im letztlich unbestimmten, hybriden “Dazwischen” heterogener Diskurse. Gegenstand der Darstellung ist insofern weniger das erotische *Objekt* als vielmehr das der Repräsentation entzogene Begehren selbst.

Vielstimmigkeit in einem sehr ähnlichen Sinne, wie wir sie vorfanden in *Elogio de la madrastra*, ist auch das Wesensmerkmal der übrigen vier Romane, die wir untersucht haben. Auch sie scheinen mithin – obwohl sie thematisch von gänzlich anderen Gegenständen handeln – dem Prinzip der erwähnten “Erotik des Schreibens” verpflichtet zu sein. Jeder einzelne dieser Texte konstituiert insofern sein je eigenes “Objekt der Begierde”: So bezeichnet *La casa verde* zwar vordergründig nichts weiter als ein “Freudenhaus”, doch als Kreuzungspunkt der unterschiedlichen Sequenzen, die die Handlung strukturieren, steht das *grüne Haus* vor allem als Metapher für die ungelöst bleibende Problematik der kulturellen Heterogenität der peruanischen Nation. Was den autobiographischen Roman *La tía Julia y el escribidor* angeht, so ist sein Thema ja nicht nur die nostalgisch-humorige Jugendliebe des Autors, sondern auch das nicht weniger heftige Begehren eines noch unbekannten journalistischen Volontärs namens “Varguitas”, es dem verehrten Erfolgsautor Camacho schriftstellerisch gleichzutun. Im ironischen Dazwischen *beider* Objekte liegt das Thema also auch dieses Romans.

Haben wir es in diesen beiden Fällen mit einem *kulturellen* bzw. *autobiographischen* Objekt der Begierde zu tun, so liegt dieses in *La guerra del fin del mundo* und *Historia de Mayta* dagegen auf der Ebene der *Politik*: Während sich *La guerra del fin del mundo* mit

einem Grundproblem der jungen brasilianischen Republik beschäftigt, der Frage nämlich nach der Möglichkeit einer Vermittlung der von ihren Vertretern als geschichtsnotwendig angesehenen Fortschrittsideologie einerseits und dem rückwärtsgewandten, gewaltbereiten Fanatismus der Anhänger des *Conseillero* andererseits, stellt sich in *Historia de Mayta* die Frage nach der Möglichkeit einer Vermittlung zwischen dem idealistischen, aus religiösen Quellen speisenden Engagement des Umstürzlers Mayta sowie der *status quo*-Ideologie des erfolgreichen Unternehmers Moisés Barbi Leyva. Die Sympathien des Autors gelten sowohl der einen als auch der anderen Position, auch wenn es Gründe gibt, die Position des biographischen Vargas Llosa eher mit derjenigen der rationalistischen Republikaner in Brasilien (in *La guerra del fin del mundo*) bzw. der des "akomodistischen" jüdischen Unternehmers (in *Historia de Mayta*) zu identifizieren.

In allen vier Fällen mithin haben wir es mit *Wirklichkeiten* zu tun, die sich – nicht anders als diejenige in *Elogio de la madrastra* – dem darstellenden Zugriff letztlich entziehen. In allen vier Fällen geht es um das, was die Diskurstheorie als ein Problem der *Episteme* bezeichnet. Weder im Hinblick auf die kulturelle in *La casa verde* noch die autobiographische in *La tía Julia y el escribidor* noch auch die politische Wirklichkeit in *La guerra del fin del mundo* bzw. *Historia de Mayta* gelangt diese *Episteme* jedoch letztendlich zur Erfüllung. Zur Darstellung gelangt sie deshalb nur in Form einer dargestellten epistemischen *Begierde*.⁷

Realistisch sind die Texte nicht deshalb – so meine Abschlußthese –, weil sie die Antagonismen, die einer einvernehmlichen, monologischen Lösung der jeweiligen Problematik entgegenstehen, den Parametern der sogenannten historischen Erfahrung gemäß adäquat darstellen, sondern weil sie darüber hinaus auf der Ebene des Textes die gewissermaßen utopische Erinnerung an das uneingelöste Versprechen

⁷ Eben hierin entfalten die Texte ihre eigentliche epistemisch-realistische Funktion: *La casa verde* im Hinblick auf die fundamentale Kulturproblematik des Andenstaates; *La tía Julia y el escribidor* hinsichtlich der autobiographischen Identität des Autors Vargas Llosa; *La guerra del fin del mundo* im Hinblick auf den bis zur Gegenwart ungelösten Kulturkonflikt Brasiliens; *Historia de Mayta* im Hinblick auf eine politische Lösung insbesondere der sozialen Antagonismen Perus.

der Harmonisierung der widerstrebenden Diskurse in Form eines erotischen Begehrens weiterhin wachhalten. Die Erotik der uneingelösten Utopie ist also die Kehrseite jener fundamentalen Vielstimmigkeit, die in allen vier Romanen zu den wichtigsten Waffen des Autors zählt, um gegen die fatalen historischen Wirkungen von Dogmatismus, Fanatismus oder Fundamentalismus anzutreten.

Wie eng diese Intention andererseits mit der erotischen Thematik im engeren Sinne verbunden ist, von der wir ausgegangen sind, zeigt eine Schlüsselszene in *La guerra del fin del mundo*: Der Leser wird Zeuge eines Liebesaktes zwischen der Dienstmagd Sebastiana und dem Baron de Cañabrava am Fuße des Krankenbettes der sterbenden Frau Baronin. Was im Bewußtsein des unbefangenen Lesers eher als ein auf die Spitze getriebener Akt eines machistischen Zynismus erscheint, hat auf der Ebene der immanenten Evaluation des Romans dagegen zweifellos die Funktion eines – seitens des Barons im übrigen mit vollem Bewußtsein vollzogenen –⁸ reinigenden Exorzismus, eines Exorzismus nämlich im Hinblick auf ein für irrational erachtetes Keuschheitsgelübde, dem sich der politisch einsichtige und liberal gesonnene und seiner Frau bis zuletzt treu ergebene Cañabrava – so erkennt er nun – nicht anders als der fanatisierte Sozialist Galileo Gall zeitlebens verschrieben hatten. In abgewandelter Form kehrt das Motiv wieder in *Historia de Mayta*, und zwar als die angedeutete Unterstellung einer homosexuellen Verbindung seitens des Protagonisten Mayta.

“Oh realidad, ¡qué crímenes se han cometido en tu nombre!” Damit hatten wir begonnen. Dem Diskurs der Dogmatiker, Rechthaber und Ideologen tritt Vargas Llosa mithin entgegen mit den Waffen eines radikalisierten Realismus. Das Prinzip der Mimesis, das diesem Realismus zugrunde liegt, orientiert sich nun jedoch nicht länger an den

⁸ “Las cosas que había estado temiendo mientras se acercaba –¿Cuál sería la reacción de la mucama? ¿Cuál la de Estela si aquella se despertaba gritando?– desaparecieron al instante y –sorpresivo, alucinado– el rostro de Galileo Gall compareció en su mente y recordó el voto de castidad que, para concentrar energías en órdenes que creía más elevados –la acción, la ciencia– había hecho el revolucionario. ‘He sido tan estúpido como él’, pensó. Sin haberlo hecho, había cumplido un voto semejante por muchísimo tiempo, renunciando al placer, a la felicidad, por ese quehacer vil que había traído desgracia al ser que más quería en el mundo” (Vargas Llosa 1981: 503).

Maßstäben sozialkritischer, anthropologischer oder ideologischer Wahrscheinlichkeit, sondern an den Maßstäben eines ästhetischen Lustprinzips, dessen utopisch antizipierte Erfüllung zum archimedischen Punkt avanciert, von dem aus die Grenzen und Dogmatismen der empirischen Erfahrung kritisch in den Blick geraten. Ob und inwieweit der Autor, der es sich an diesem Ort mit der Unbefangenheit eines echten Post-modernen einigermaßen bequem eingerichtet hat, letztlich doch in der Gefahr steht, zum Täter oder Mittäter jener "crímenes" zu werden, die seine Romane nicht müde werden zu denunzieren, gehört zu den Fragen, auf die das Colloquium vielleicht mehr als eine Antwort gegeben hat.

Bibliographie

- Berg, Walter Bruno (1986): "El cronopio frente al buitre: Entrevista con Mario Vargas Llosa", in: Walter Bruno Berg/Rolf Kloepper (Hrsg.): *La americanidad de Julio Cortázar*, INTI 22-23 (Providence, Rhode Island): 3-16.
- (1989): "Entre zorros y radioteatros: mito y realidad en la novelística de Arguedas y Vargas Llosa", in: INTI 29-30 (Providence, Rhode Island): 119-132.
- (1989a): "Mythische Erfahrung und literarische Praxis in Lateinamerika (José María Arguedas und Mario Vargas Llosa im Vergleich)", in: *Romanistisches Jahrbuch* 40 (Berlin, New York): 326-341.
- (1998): "Erotismo y humor en Vargas Llosa y Bryce Echenique (*Elogio de la madrastra y Tantas veces Pedro*)", in: Karl Kohut/José Morales Saravia/Sonia V. Rose (eds.): *Literatura peruana hoy. Crisis y creación*, Frankfurt/Main, Madrid: Vervuert: 61-72.
- Collazos, Oscar/Julio Cortázar/Mario Vargas Llosa (⁴1976): *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*, México: Siglo veintiuno.
- Heidegger, Martin (1977): *Sein und Zeit* (Gesamtausgabe I, 2), Frankfurt/Main: Klostermann.
- Lacan, Jacques (1966): "L'instance de la lettre dans l'inconscient", in: *Écrits*, Paris: Éd. du Seuil: 493-528.
- Vargas Llosa, Mario (1975): *La orgía perpetua. Flaubert y "Madame Bovary"*, Madrid: Taurus.
- (1981): *La guerra del fin del mundo*, Barcelona/Caracas/México: Seix Barral.
- (1984): *Historia de Mayta*, Barcelona: Seix Barral.
- (1988): *Elogio de la madrastra*, Buenos Aires: Emecé.

Ulrich Schulz-Buschhaus

Vargas Llosas Kriminalromane

I

In mancher Hinsicht unterscheidet sich Vargas Llosas Poetik eklatant von den poetologischen Prinzipien, die man als eine Art Doxa des 'modernen' (oder nach nordamerikanischem Sprachgebrauch: 'postmodernistischen') Romans ansehen kann. Diese partielle Dissidenz von einem im emphatischen Sinn modernen Romantypus, wie ihn etwa der französische *Nouveau roman* vertritt, ist von Vargas Llosa nicht nur narrativ realisiert, sondern in einer langen Reihe theoretischer Stellungnahmen auch immer wieder explizit beansprucht und propagiert worden. Dabei bezeugt die Folge der Stellungnahmen eine erstaunliche Konsequenz. Dank solcher Konsequenz hat Vargas Llosa sich seit langem eine – nicht zuletzt literaturtheoretisch – durchaus eigenständige Position im Kanon dessen erarbeitet, was gegenwärtig die 'Weltliteratur' ausmacht: eine Position, deren Begründungen man selbstverständlich kritisieren kann, die aber durch Argumente umrissen wird, welche sich auf jeden Fall durch bemerkenswerte Kohärenz und Zielstrebigkeit empfehlen.

Unter den Motiven, mit denen Vargas Llosa sich vom *mainstream* der deklariert modernen ('postmodernistischen') Romanpoetik entfernt, verdienen nun zwei im Zusammenhang meines Themas besondere Aufmerksamkeit. Das erste Motiv besteht in dem Nachdruck, mit dem Vargas Llosa – in manchmal polemischer Distanzierung von den Verfahrensweisen des *Nouveau roman* – die Erzeugung eines *effet de réel* anstrebt. Das dominante Interesse an der Vermittlung eines Realitätseffekts bedeutet, daß Vargas Llosa im gleichen Ausmaß an der üblich gewordenen Entlarvung oder Durchkreuzung der 'illusion référentielle', die etwa für die Tel-Quel-Gruppe den Ausgangspunkt und Stimulus aller textuellen Innovationen darstellte, desinteressiert sein muß, ja ganz im Gegenteil größten Wert darauf legt, eine solche 'illusion référentielle' so

weit – und so machtvoll täuschend – wie möglich zu bewahren. So wird Vargas Llosa seit den siebziger Jahren nicht müde, als den Schlüsselbegriff seiner Romanpoetik eben einen illusionsbildenden “*poder de persuasión*” zu reklamieren, aus dem die paradoxale “*verdad de las mentiras*” – die romaneske ‘Wahrheit der Lügen’ – erwachsen soll. Die Wahrheit zu sagen, meine für den Romancier nämlich nichts anderes, als den Leser in eine Illusion zu versetzen, welche die Defekte des tatsächlichen Lebens kompensiere, während zu lügen bedeute, der ‘magischen’ Kraft, die für solche Illusionierung alias ‘Zauberei’ (“*hechicería*”) notwendig ist, zu entbehren: “*Toda buena novela dice la verdad y toda mala novela miente. Porque ‘decir la verdad’ para una novela significa hacer vivir al lector una ilusión y ‘mentir’ ser incapaz de lograr esa superchería*” (Vargas Llosa 1986, II: 422). Von selbst versteht sich, daß hinter diesem Postulat eine außerordentliche, geradezu demiurgische Ambition wirkt. Sie erscheint um so größer, als die illusionäre Welt, welche der Autor seine Leser erleben läßt, die historisch vorhandene Welt ja nicht bestätigen, sondern ersetzen (“*suplantar*”) und kontestieren soll. Demnach ist es nur folgerichtig, wenn Vargas Llosa den illusionsschaffenden Erzähler gerne mit einem Magier oder Taschenspieler vergleicht, wenn er sich bescheiden gibt, und mit einem Gott, der den Gott der Theologen verdrängt habe (“*el novelista, ese suplantador de Dios*”), wenn er weniger bescheiden gestimmt ist (Vargas Llosa 1983: 190).

Das zweite Motiv einer Distanzierung von der idealtypisch modernen Poetik läuft auf eine weitgehende Absage an das Postulat der “*opera aperta*” (Umberto Eco) hinaus. Es ist mit dem ersten Motiv der Bekräftigung einer ‘*illusion référentielle*’ eng und gleichsam systematisch verbunden; denn das Erzählwerk kann dem Leser ja nur dann die Illusion verschaffen, zeitweilig in einer anderen Welt zu leben, wenn es selbst eine gewisse Geschlossenheit erlangt, welche der Konsistenz einer bestimmten Lebenswelt (sei diese in sich auch noch so widersprüchlich) äquivalent erscheint. Deshalb hat Vargas Llosa von Anfang an versucht, den “*poder de persuasión*” seiner Romane nicht allein durch die illusionsbildende Konsistenz ihrer Wirklichkeitsmodellierung, sondern auch durch einen elaborierten und scharf konturierten narrativen Plot zu steigern. Während der moderne Roman von Proust bis Philippe Sollers oder Juan Goytisolo der Konstruktion des Plot, der unvermeidlich Züge von Konventionalität tragen muß, im allgemeinen keine primäre Aufmerk-

samkeit widmet, hält Vargas Llosa es genau umgekehrt. Aufschlußreich sind unter diesem Gesichtspunkt die Aspekte, welche er bei seinem intensiven kritischen Umgang mit dem Werk Flauberts hervorhebt. Beispielsweise erklärt er gleich zu Beginn von *La orgía perpetua* seine Vorliebe für "materiales melodramáticos", die ihm – ähnlich wie erotisch-pornographische Elemente – dann willkommen seien, wenn sie in einen reicheren und komplexeren literarischen Kontext einträten (Vargas Llosa 1975: 26). Legitimiert sieht Vargas Llosa diese Vorliebe, die nicht einmal "coincidencias folletinescas" verschmäht, eben durch das Modell von *Madame Bovary*, das ihm gleichzeitig in striktem Gegensatz zur "opera aperta" als "ejemplo de obra clausurada" gilt. Dabei wird der Charakter eines "libro clausurado" sogar als der erste Grund für die faszinierte Beschäftigung mit Flauberts Roman genannt:

"La primera razón es, seguramente, esa propensión que me ha hecho preferir desde niño las obras construidas como un orden riguroso y simétrico, con principio y con fin, que se cierran sobre sí mismas y dan la impresión de la soberanía y lo acabado, sobre aquellas, abiertas, que deliberadamente sugieren lo indeterminado, lo vago, lo en proceso, lo a medio hacer" (Vargas Llosa 1975: 18).

Symptomatisch wirkt im gleichen Zusammenhang, der frappant an ähnliche Präferenzen von Italo Calvino erinnert, die Freude, die Vargas Llosa einmal erkennen läßt, als er in Flauberts Briefwechsel auf eine Stelle stößt, an welcher der vermeintliche Prophet des "livre sur rien" – wenngleich widerwillig – die fundamentale Bedeutung des "plan", also des romanesken Plot, für den "style", also die textuelle *écriture*, anerkennt:

"Je voudrais faire des livres où il n'y eût qu'à écrire des phrases [...], comme pour vivre il n'y a qu'à respirer de l'air. Ce qui m'embête, ce sont les malices de plan, les combinaisons d'effets, tous les calculs du dessous et qui sont de l'Art pourtant, car l'effet du style en dépend, et exclusivement" (Flaubert 1980: 362).

Die tiefe Genugtuung, die Vargas Llosa nach der Lektüre dieses Passus erklärt, ist bezeichnenderweise gegen den berühmten Aufsatz "Flaubert le précurseur" gerichtet, mit dem Nathalie Sarraute Flauberts Werk für die Vorgeschichte des *Nouveau roman* zu beanspruchen ver-

suchte, während Vargas Llosa jetzt auf der Funktion insistiert, welche selbst für den 'Stilisten' Flaubert "les malices du plan" und mit ihnen das von der Avantgarde verschmähte Element der "anécdota" besaßen:

"[...] además de ser, en la práctica, un gran contador de historias, Flaubert fue perfectamente lúcido sobre la función de la anécdota en la narrativa y consideró incluso que la eficacia de la prosa (lo que para él quería decir su belleza) dependía 'exclusivamente' de ella" (Vargas Llosa 1983: 219).

II

Beide Motive, denen ich in Vargas Llosas Romanpoetik zentrale Bedeutung zusprechen möchte, können erklären, weshalb diese Poetik neben einem privilegierten Modellautor, Flaubert, auch ein besonders intensiv kultiviertes romaneskes Sub-Genus kennt, nämlich den Kriminalroman. Tatsächlich wird das Interesse am Kriminalroman von der einen wie von der anderen Präferenz, von der Vorliebe für die "obra clausurada" wie von dem Streben nach der 'illusion référentielle', gefördert. Was die letztere betrifft, läßt sich kaum eine andere narrative Gattung denken, die nach ihren generischen Voraussetzungen in einem engeren Konnex mit der Erzeugung eines Realitätseffekts stünde. Das hängt damit zusammen, daß im Kriminalroman eine fiktionale Welt nicht nur suggeriert, sondern auch explizit analysiert wird. Das heißt: Je mehr ihre einzelnen Bestandteile analytisch in Frage gestellt werden, um so mehr muß der Leser an die Objektivität ihrer Existenz im Ganzen glauben. Falls ein solcher 'effet de réel' im Kriminalroman nicht zustande kommt, verliert die Analyse der Realität, die hier gewissermaßen zum deklarierten Thema wird, jegliche Wirkungsmöglichkeit, gleichgültig ob es sich – wie im klassischen *Detective Novel* – um die Untersuchung eines rätselhaften Falles oder – wie in neueren Formen des Kriminalromans – um eine Art sozialer Enquête handelt. Ebenso offensichtlich erscheint die Privilegierung des Kriminalromans unter dem Aspekt der "obra clausurada", der geschlossenen Form, welche – um mit dem Beginn des Flaubert-Buchs zu sprechen – einen "orden riguroso" verlangt. Auch hier bietet sich die Struktur des Kriminalromans als geradezu optimale Lösung an: vom – meist exordial mitgeteilten – Ereignis des Verbrechens bis zur Vollendung der Aufklärung, die sich im traditio-

nellen Kriminalroman, etwa dem britischen *Detective Novel*, als sozusagen potenziertes *Happy Ending* vollzieht, das heißt: als ein glückliches Ende, das sowohl die gute Ordnung des Rechts wie die gute Ordnung der Erkenntnis bekräftigt (Schulz-Buschhaus 1987: 290-292).

So ist leicht zu begreifen, daß Vargas Llosa beinahe konstant Romane geschrieben hat, die unter anderem auch Kriminalromane sind, oder genauer gesagt: in denen bestimmte typische Elemente des Kriminalromans ähnlich in einen "contexto más rico" eingehen, wie das gleichfalls die in der Flaubert-Studie empfohlenen "materiales melodramáticos" und "estimulantes eróticos" tun sollen. Dabei fällt auf und beeindruckt, wie verschiedenartig die Formen erscheinen, in denen Vargas Llosa sich der populären Erzählstruktur bedient. Es gibt Varianten einer weitgehenden, fast dem Pastiche nahen Erfüllung des Gattungsschemas, wie sie am deutlichsten in *¿Quién mató a Palomino Molero?* durchgeführt ist, wo bereits die Titelformulierung die bewußte Affinität zum traditionellen Typus des *Whodunit-Novel* signalisiert. Bei anderen Varianten von höherer Komplexität spielt die *Whodunit-Frage* zwar auch eine zentrale Rolle, ergibt sich aber erst an einem sehr fortgeschrittenen Punkt der Erzählzeit, beispielsweise wie in *La ciudad y los perros* ziemlich genau in der Mitte des Romans. Einen Text wie *Historia de Mayta* kann man insofern als einen Kriminalroman betrachten, als er in immer neuen Anläufen – Interviews oder Verhören – die Enquête eines in vieler Hinsicht dunklen historischen Ereignisses betreibt. Darin Texten wie Poes *The mystery of Marie Rogêt* oder Sciascias *L'affaire Moro* verwandt, valorisiert er unter den konstitutiven Gattungselementen vorrangig das der Analyse. Dagegen werden in anderen Romanen eher die Elemente sensationeller Handlungssequenzen oder einer wachsenden Geheimnisspannung herangezogen, am wirkungsvollsten und zugleich am kunstreichsten vielleicht in *Conversación en la Catedral*: Dort entwickelt sich die übliche Frage *Whodunit* mit quälender Intensität zu einer psychologisch und soziologisch komplexeren Frage *Whydunit*. Außerdem sind die Passus, die eventuell als Antwort auf diese Frage dienen könnten, an derart entlegenen, unvorhersehbaren und antichronologischen Orten in die Erzählkomposition eingefügt, daß der Leser sich selbst in einen Detektiv der gesamten Romanstruktur verwandeln muß und auf jeden Fall, wenn er sich einigermaßen hinlänglich orientieren will, zu einer zweiten oder dritten, das heißt: eben detektivischen Lektüre des Romans gezwungen wird.

Ein Phänomen bleibt – soweit ich sehe – jedoch trotz aller Verschiedenartigkeit, die Vargas Llosas Rekurse auf die Schemata des Kriminalromans kennzeichnet, von den frühen bis zu den rezenten Texten bemerkenswert konstant. Es ist das die – ungeachtet der sonstigen Distanz gegenüber modernen Poetiken – doch essentiell moderne Weigerung, von der idealtypischen Erzählstruktur des Kriminalromans auch jenen Effekt moralischer und erkenntnistheoretischer Beruhigung zu übernehmen, welcher dessen Gattungskonventionen gewissermaßen immanent ist. Ein solcher Beruhigungseffekt kam im traditionellen Kriminalroman ja unweigerlich – und vor jeder spezifischen auktorialen Intention – dadurch zustande, daß jedes *Happy Ending* gleichsam eine Allegorie gelungener Aufklärung ergab: Indem die bürgerlich aufgeklärte Raison des Detektivs ein Rätsel löste und ein Verbrechen zu sühnen half, bestätigte sie immer auch den Erfolg von Aufklärung als einem vollendeten historischen Prozess. So prekär es sich mit den Errungenschaften und den Konsequenzen der Aufklärung in der geschichtlichen Realität des 20. Jahrhunderts auch verhalten mochte, im herkömmlichen Kriminalroman (*Detective Novel*) hatten sie eine lichtvolle Heimstätte, in der die Macht und die Güte aufklärerischer Rationalität stets wohlthuend garantiert erschienen.

Durch den von der Erzählstruktur selbst ausgehenden Beruhigungseffekt ist der Kriminalroman für die Gegenwartsliteratur nun nicht nur zu einem interessanten Modell, sondern mehr noch zu einem Stein des Anstoßes, ja zu einem Skandalon, geworden. Der Rekurs auf dies Modell, das formale Geschlossenheit und Realitätseffekte bietet, vollzieht sich daher auch bei den ausgesprochenen Sympathisanten der Gattung nicht allein als dankbarer Anschluß, sondern mit wachsender Häufigkeit im Modus der ideologiekritischen Korrektur beziehungsweise Falsifikation (Schulz-Buschhaus 1997: 358-363). Als exemplarisch für einen ideologiekritisch beunruhigenden Umgang mit dem a priori Ruhe und Aufklärung garantierenden Gattungsschema kann wohl das Œuvre Leonardo Sciascias gelten; doch sind auch Vargas Llosas Kriminalromane beziehungsweise Verwendungen des Kriminalroman-Schemas von Anfang an durch solche Intentionen bestimmt. In der Tat benutzt Vargas Llosa schon in *La ciudad y los perros* eine typische Kriminalroman-Situation, für die der herkömmliche *Detective Novel* beruhigende Aufklärung zu versprechen pflegt, um an ihr eben die Grenzen und Aporien

von Aufklärung festzuhalten. Das heißt: In der Mitte des Romans ereignet sich ein merkwürdiger Mordfall, der in seinen kuriosen Begleitumständen übrigens den Mordfällen in Sciascias *Todo modo* ähnelt, und zwar dergestalt, daß die narrative Inszenierung des Ereignisses als zentrales Problem für den zweiten Teil des Romans die Frage nach dem Täter provoziert. Eben diese von ihrer narrativen Inszenierung her mit größtem thematischen Gewicht versehene Frage bleibt im zweiten Romanteil jedoch unbeantwortet, und das mit einer gewissen Notwendigkeit, da der Autor die Indizien für und gegen die Täterschaft des Jaguar, des Hauptverdächtigen, wohl mit Absicht derart verteilt hat, daß sie sich wechselseitig durchkreuzen müssen (Schulz-Buschhaus 1992: 329-332).

Vertieft wird die Unentscheidbarkeit des Mordfalles in *Conversación en la Catedral*. Vargas Llosas vielleicht anspruchsvollster Roman läßt zwar nicht die Frage nach dem *Whodunit* unbeantwortet, doch bleibt dafür schwer entscheidbar, welche Motive Ambrosio zu dem Mord an der 'Musa' getrieben haben und wie die Motive, die sich andeuten, moralisch allenfalls zu bewerten wären. Dabei trägt zur Schwierigkeit von Resümierung und Beurteilung bei, daß die Fragmente der Dialoge zwischen Ambrosio und Don Fermín, die hier von Belang sind, durch keinerlei auktorialen Kommentar erhellt werden und daß sie im Romantext überdies – wie schon gesagt – an einer unzeitgemäß frühen Stelle vorkommen, an der dem Leser das Mordereignis, auf das sie sich beziehen, noch gar nicht berichtet worden ist. Zu einer irritierenden Ambivalenz tendiert schließlich auch das Bild, das die Enquêtes in *Historia de Mayta* vom Romanprotagonisten zeichnen. Einerseits wird der trotzistische Revolutionär Mayta politisch belastet, da er – zumal infolge der Modellierung der aktuellen Situation, in der die Enquêtes stattfinden, als einer Bürgerkriegssituation – in der Rolle eines Vorläufers des *Sendero luminoso* erscheinen muß. Andererseits erhebt er sich dagegen über die Gestalten, die bei der Enquête Auskunft erteilen, durch das Pathos seines Idealismus und seines Außenseitertums. Der Leser kommt nicht umhin, gegenüber diesem Pathos eine Haltung von Einfühlung und Empathie zu entwickeln. Jedenfalls zwingen ihn die unablässigen Perspektivwechsel, bei denen Maytas Wahrnehmungen bald in der Er-Form des *style indirect libre* und bald in der Ich-Form des *monologue intérieur* zu Worte kommen, beinahe dazu, sich mit dem

Revolutionär, dessen politisches Handeln er objektiv ablehnen soll, subjektiv – im Nachvollzug sozialer und psychischer Motive – mehr und mehr (und insgesamt unbequem) zu identifizieren.

III

Einen Sonderfall bilden in Vargas Llosas Werk die beiden Romane, die sich am stärksten dem üblichen Schema des Genus annähern: ich meine *¿Quién mató a Palomino Molero?* (1986) und *Lituma en los Andes* (1993). Sie haben eine Gemeinsamkeit darin, daß sie nach dem Balzac'schen (oder Faulknerschen) Prinzip des "retour des personnages" mit Lituma den Protagonisten von *La casa verde* wieder auftreten lassen: in *¿Quién mató?* an der Seite des Teniente Silva gleichsam als Nebendetektiv, in *Lituma en los Andes* als Hauptdetektiv, den der *guardia* Tomasito Carreño unterstützt, aber mehr noch ablenkt und perplex macht. Außerdem handelt es sich um narrativ verhältnismäßig einfach und übersichtlich angelegte Strukturen, die der Komplikationen, welche Vargas Llosas frühere Romane (meines Erachtens faszinierend) auszeichneten, weitgehend entbehren. Mit einer solchen Minderung der erzählerischen Komplexität mag auch zusammenhängen, daß die Kriminalfälle, die im Mittelpunkt dieser späteren Romane stehen, zu Aufklärungen von höherer Evidenz gelangen oder jedenfalls weniger Fragen offenlassen als in *La ciudad y los perros* oder *Conversación en la Catedral*.

So kann der Leser in *¿Quién mató?*, wo das detektivische Paar Silva und Lituma aufs engste nach dem Archetyp Sherlock Holmes-Doctor Watson modelliert ist, am Ende durchaus wissen, wie die Ereignisse, die zu Palomino Moleros grausamem Tod geführt haben, abgelaufen sind. Er erfährt, daß für den vom Teniente Dufó verübten Mord in letzter Instanz der Kommandeur der Militärbasis, Coronel Mindreau, verantwortlich ist, daß Mindreau auch seine Tochter, mit der ihn wohl ein inzestuöses Verhältnis verbunden hat, tötet und daß er schließlich Selbstmord begeht. Auf ähnliche Weise wird auch in *Lituma en los Andes* ein relativ klares Fazit gezogen. Hier bestanden die Fälle, mit denen Lituma als Hauptdetektiv konfrontiert war, aus dem mysteriösen Verschwinden von drei Personen, dem stummen Pedrito Tinoco, dem Albino

Casimiro Huarcaya und dem *capataz* Demetrio Chanca alias Medardo Llantac: Phänomenen, die gleich einleitend detektivromanartig auf den Begriff eines "misterio de los tres" gebracht werden (Vargas Llosa 1993: 16). Was die detektivische Lösung im engeren Sinn betrifft, schafft auch dieser Roman ziemliche Klarheit, obwohl sein Protagonist weit davon entfernt ist, die triumphale Rolle eines Sherlock Holmes zu spielen. Am Romanschluß, der – darin Joseph Conrads *Heart of Darkness* ähnlich – auf einen Effekt von wachsendem Horror hinausläuft, stellt sich heraus, daß die drei Verschwundenen zum Opfer von archaischen Ritualmorden geworden sind, deren – offenkundig illusorisches – Ziel war, die "apus", die bösen Geister der Anden, zu beschwichtigen und für das Überleben der gefährdeten Siedlung Naccos gewogen zu stimmen.

Daß dem Leser in den beiden Lituma-Romanen, was die wesentlichen detektivischen Belange angeht, Aufklärung zuteil wird, bedeutet nun aber keineswegs, daß Aufklärung, wie man das vom klassischen *Detective Novel* erwartet, auch auf der Ebene der Romanhandlung triumphiert. Ja man könnte meinen, daß Vargas Llosa die detektivische Lösung hier nur deshalb so gattungsgerecht entschieden vermittelt, damit er um so eindringlicher festhalten kann, wie wenig die entschiedene Aufklärung in der gesellschaftlichen Realität Perus, der Flugwaffenbasis Talara oder dem Andennest Naccos, zu besagen hat und wie hilflos sie bleibt, sobald es darum gehen soll, aus ihr praktische Konsequenzen, etwa in Gestalt sozialer Reformen, zu ziehen. Oder mit anderen Worten gesagt: Die Möglichkeit von Aufklärung, wie sie das Erzählschema des Kriminalromans vorsieht, bestätigt sich jetzt zwar in der Beziehung zwischen Autor und Leser, doch kaum oder allenfalls mit realiter verteilten Ansätzen in den Beziehungen zwischen den Romanfiguren. Dort bleibt, was sich an Aufklärung vollzieht, auf frustrierende Weise folgenlos, während das letzte und entscheidende Wort den Mythen zufällt. Solche Mythen haben in *¿Quién mató?* bereits die fatalen Ereignisse bestimmt, die zu den Morden führten: Mythen des Rassismus, der männlichen Ehre und einer moralischen Autonomie des Militärs, die sich über Recht und Gesetz erhaben glaubt. Am Ende wird jedoch auch, was durch die Detektion und Mindreaus Geständnis kurzfristig an Aufklärung gewonnen wurde, aufs neue verschüttet, gleichsam unter einem Geröll von *idées reçues*, das im letzten Kapitel über die Affäre hereinbricht. Es

handelt sich um eine Art Schuttlawine aus populären Gerüchten, mit denen die Ortsansässigen auf die Geschehnisse reagieren, um sie ihren Interessen und Obsessionen anzupassen. Da meinen dann die einen, die Morde hätten mit Schmuggel zu tun, die anderen, es sei um Spionage gegangen; wieder andere glauben, in allem “la mano del Ecuador” (sinistre Intrigen des Erzfeindes Ecuador), Machenschaften der “peces gordos” oder trübe Verwicklungen von “mariconerías” (“las mariconerías, ya se sabe, tarde o temprano terminan en crímenes”) entdecken zu können. Und die Detektive werden für die Mühe ihrer Wahrheitsfindung nicht belohnt, sondern strafversetzt, Lituma in einen entlegenen Winkel der Anden, “un puestecito medio fantasma, en el departamento de Junín” (Vargas Llosa 1986: 173-189).

In eben diesem Winkel der Anden namens Naccos treffen wir Lituma dann in *Lituma en los Andes* wieder. Damit ist er in eine Welt versetzt, in der die schlichte aufklärerische Rationalität, welcher der Detektivroman vertraut, noch weniger auszurichten vermag als in der gewissermaßen extraterritorialen Domäne des Militärs. In dieser Welt werden die “terrucos” des *Sendero luminoso* – wie immer wieder angedeutet wird – ebenso als mythische Phänomene wahrgenommen wie die blutrünstigen “pishtacos” oder die katastrophenträchtigen “apus”. Demnach vollzieht die Detektion sich hier, soweit sie erfolgreich ist, essenziell als eine ethnologische Exploration, welche auf Gegebenheiten stößt, die nicht einfach Polyethnizität, sondern in einem tieferen und härteren Sinn Multikulturalität bedeuten. Angesichts solcher Multikulturalität behaupten die detektivischen, aber auch die ethnologischen Stimmen der Aufklärung nicht mehr eine wirklich hegemoniale Position. Sie erscheinen vielmehr mit reduzierter Autorität als Stimmen – wenn man so will – modern europäischer Herkunft neben anderen, älteren Stimmen, welche klingen, als ob sie von einem anderen Planeten (“de otro planeta”) kämen, und welche nur in einem ganz geringen Ausmaß mit den Begriffen europäisch-amerikanischer Zivilisationsrationalität zu kommunizieren vermögen (Vargas Llosa 1993: 119-121, 291).

Die Divergenz, ja Gegensätzlichkeit der Diskurswelten, die in *Lituma en los Andes* aufeinanderstoßen, hat zur Folge, daß die Erzählweise des Romans in höherem Maß, als das in *¿Quién mató?* der Fall war, von der einheitlichen Perspektivik des traditionellen Kriminalromans abweicht. Hier dominiert nicht, was man die ‘Zentralperspektive’

detektivischer Analyse neinen könnte, sondern es kommt zu häufigen Perspektivenwechseln, wie sie zum einen in der Tradition des populären Feuilletonromans üblich waren und zum anderen in wesentlich elaborierter Form die Struktur von Vargas Llosas frühen Romanen prägten. Solche Perspektivenwechsel, die in mitunter harten Schnitten von einem Handlungsstrang zu einem anderen übergehen, sind zunächst geeignet, für jene melodramatischen Spannungs- und Emotionalisierungseffekte zu sorgen, an denen Vargas Llosa nach Auskunft seiner Flaubert-Studie ja besonders gelegen ist. So fällt zum Beispiel auf, daß die Episoden von Morden beziehungsweise Hinrichtungen des *Sendero luminoso* jeweils derart arrangiert sind, daß der Leser sie mit den Augen der Opfer, einem Paar naiver französischer Touristen oder der ökologisch engagierten señora d'Harcourt und dem sie begleitenden Ingenieur, erlebt (Vargas Llosa 1993: 25, 122). Daneben besitzen die Perspektivenwechsel eine Bedeutung im Rahmen jener Juxtaposition, welche die eigentliche Kriminalhandlung um eine nur leicht untergeordnete Liebeshandlung beziehungsweise einen erotischen Plot bereichert. Dies Nebeneinander eines kriminalistischen und eines erotischen Plot hatte schon in *¿Quién mató?* existiert. Dort war die Nebenhandlung allerdings auf ein leichtes, quasi boccaceskes Register beschränkt geblieben, in dem die Erzählung von Silvas machistischer Gier nach der dicken Wirtin Doña Adriana mit der komischen Pointe endete, daß Silva – gleichsam kastriert – in eben dem Moment Lust und Potenz verlor, wie Doña Adriana ihrerseits sexuelle Aggressivität demonstrierte. In *Lituma en los Andes* erhält die erotische Nebenhandlung, die Tomasitos verzweifelte, aber überraschend glücklich endende Liebe zu einer sich emanzipierenden Prostituierten darstellt, dagegen größeres und ernsteres Gewicht. Es zeigt sich nämlich, daß der *amour fou*, die "locura de amor" des *guardia*, der ein "serrucho" ist, eine untergründige Beziehung von Analogie und Kontrast zur Haupthandlung aufweist (Vargas Llosa 1993: 276, 281, 296): Während die "locura" in Gestalt von Tomasitos bedingungsloser Liebe, quasi mit Anklängen an Georges Bataille, positiviert wird, erscheint sie in der Haupthandlung negativiert als ein Phänomen, das den Aufklärer Lituma in 'Fatalismus und Resignation' treibt angesichts einer Situation, in der 'Teufel und Wahnsinn von Peru Besitz zu ergreifen' scheinen (Vargas Llosa 1993: 189: "Los diablos y la locura adueñándose del Perú").

Indessen bringt die diskursive Polyphonie des Romans mit sich, daß auch in der Haupthandlung nicht ganz ohne Einschränkungen von einer Negativierung der “locura” gesprochen werden kann. Essentiell negati- viert erscheint das System archaischer Opferriten natürlich unter dem Gesichtspunkt des Detektivs und Aufklärers, der sich dem Horror von Menschenopfern und Anthropophagie nähert wie Joseph Conrads Mar- low dem ‘Heart of Darkness’. Dagegen wird selbst das Schrecklichste anders gesehen, wenn in der Multidiskursivität und Multikulturalität dieses Romans die Perspektive wechselt. Tatsächlich ergreift etwa ab der Mitte des Romans in bestimmten Abschnitten eine Figur das Wort, welche die Wiederbelebung des Archaischen nicht wie Lituma von außen betrachtet, sondern von innen sieht und vertritt: Es ist das die “bruja” Adriana, die einst die “sabiduría” von ihrem Gefährten gelernt hat, der bezeichnenderweise Dionisio heißt, wie ihr eigener Name an den der Ariadne anklingt. Wenn diese Adriana oder Ariadne spricht, werden die Atavismen der fremden Kultur zwar nicht legitimiert, aber doch in Ansätzen verständlich: als eine Welt, die sich dem zivilisierten Leser als Enklave des Dionysischen oder mit den Begriffen Bachtins als Domäne der ‘Karnevalisierung’ erschließt (Vargas Llosa 1993: 242-243).

Dabei kommt es hier zu einer ähnlich dissonanten Dopplung der Sichtweisen, wie sie in *La ciudad y los perros* die Gestalt des Jaguar betraf, der dem Leser einmal in distanzierender Außenperspektive und ein andermal – zunächst anonym – in einer Empathie fördernden Innen- perspektive gezeigt wurde. In dieser Dopplung der Perspektiven verwandelt sich, was Lituma als äußerste Perversion aller Humanitätsprinzipien wahrnimmt, in einen verzweiferten Kampf gegen den Tod und das Verschwinden einer Kultur: einen Kampf, der bei aller ‘Unmenschlich- keit’ bewegende Züge annimmt. Und es dürfte kein Zufall sein, wenn die Rede der dionysischen “bruja” zum Schluß gerade dann das höchste Pathos gewinnt, wie sie am unerbittlichsten zum Mord oder – wie sie selbst es sieht – zur lebensstiftenden Opferung aufruft (Vargas Llosa 1993: 269-275). Es ist das ein Moment, in dem das “misterio de los tres” vom Geheimnis gleichsam zum Mysterium wird. Durch ihn entfaltet der Kriminalfall des Verschwindens der drei Geopferten, aber auch des andinen Ortes Naccos, ein Irritationspotential, das – eben weil es zu- nächst die gattungskonstitutive Bestätigung detektivischer Rationalität erwarten ließ – über das eines Kriminalromans weit hinausgeht.

Bibliographie

- Flaubert, Gustave (1980): *Correspondance II (1851 - 1858)*, Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- Schulz-Buschhaus, Ulrich (1987): "Kriminalroman und Post-Avantgarde", in: *Merkur* 41/458 (Stuttgart): 287-296.
- (1992): "Verrätselung und Ambivalenz. Funktionen des Kriminalroman-Schemas bei Mario Vargas Llosa (insbesondere in *La ciudad y los perros*)", in: *Romanistisches Jahrbuch* 43 (Berlin/New York): 318-335.
- (1997): "Funktionen des Kriminalromans in der post-avantgardistischen Erzählliteratur", in: Ulrich Schulz-Buschhaus/Karlheinz Stierle: *Projekte des Romans nach der Moderne*, München: Wilhelm Fink (Romanistisches Kolloquium; 8): 331-368.
- Vargas Llosa, Mario (1975): *La orgía perpetua. Flaubert y "Madame Bovary"*, Madrid: Taurus.
- (1983): *Contra viento y marea (1962-1982)*, Barcelona: Seix Barral.
- (1986): *Contra viento y marea, II (1972-1983)*, Barcelona: Seix Barral.
- (1986): *¿Quién mató a Palomino Molero?*, Barcelona: Seix Barral.
- (1993): *Lituma en los Andes*, Barcelona: Planeta.

Rita Gnutzmann

Boas innerer Monolog in *La ciudad y los perros*

Der Roman *La ciudad y los perros* berichtet vom Eintritt der drei Hauptpersonen in die Militärakademie Leoncio Prado, vom Raub eines Examens und den darauffolgenden Ereignissen, bis die Kadetten die Anstalt verlassen. Jedes Romankapitel hat einen der "Hunde" als Hauptfigur, und die Kapitel pendeln stetig zwischen der Stadt und der Militärakademie hin und her. In der Stadt verläuft das Leben der drei jungen Hauptpersonen, "der Dichterling" Alberto Fernández, "der Jaguar" und "der Sklave" Ricardo Arana, und dorthin kehren sie während der Studienzeit an ihren freien Wochenenden zurück. Im Epilog erfahren wir schließlich etwas über die Zukunft des Leutnants Gamboa und der zwei Zentralfiguren Alberto und "der Jaguar", nachdem der dritte, "der Sklave", in der Akademie den Tod fand.

Der Roman ist in zwei Teile von je acht Kapiteln und einen Epilog geteilt; jedes Kapitel (mit Ausnahme des Kpt. 8) und sogar der Epilog sind ihrerseits in mehrere Sequenzen fragmentiert, die durch Leerzeilen voneinander getrennt sind. Jedes Fragment wird aus der Perspektive einer anderen Person erzählt. Die fragmentierte Struktur des Romans erlaubt den schnellen Wechsel von der Gegenwart in die Vergangenheit, von einer Person zur anderen und von der Stadt zur Militäranstalt. Der Roman ist, wie man sieht, kompliziert in seiner Struktur und aufgrund der dauernd wechselnden Perspektive. Aber weitaus konfuser erschien den meisten Lesern und Kritikern die Figur des Boa und sein innerer Monolog, den ich hier untersuchen werde.

Frühzeitig hat Vargas Llosa darauf bestanden, daß der Autor die Distanz zwischen dem Leser und der Romanwelt aufheben und alle sichtbaren Spuren des Erzählers aus seinem Roman löschen muß. Stolz wies der Autor 1967 in einem Kolloquium darauf hin, daß er diesen "Eindringling" schon aus seiner Novelle *Los cachorros* verbannt hat (Vargas Llosa 1967: 21). Obwohl Vargas Llosa nicht nur Schriftsteller,

sondern gleichzeitig Kritiker und Literaturtheoretiker ist, hat er sich überraschenderweise nie mit der Theorie des inneren Monologs auseinandergesetzt. In seinen theoretischen Schriften untersucht er Elemente wie die versteckte Tatsache ("dato escondido"), die kommunizierenden Röhren ("vasos comunicantes"), die chinesischen Schachteln ("cajas chinas") und den qualitativen Sprung ("muda"), aber nicht den inneren Monolog. In *La orgía perpetua. Flaubert y "Madame Bovary"* erklärt er gemeinsam mit dem qualitativen Sprung die erlebte Rede und nur am Ende des Kapitels erwähnt er kurz die Entwicklung dieser Technik zum inneren Monolog, der in den Romanen von Joyce und Faulkner mit den "Normen der Logik bricht" (Vargas Llosa 1983: 185, 187, 202).¹

1931 definierte Edouard Dujardin (1931: 59) den inneren Monolog maßgebend als einen stummen Diskurs, nahe dem Unbewußten, ohne jede logische oder linguistische Organisation. Der amerikanische Kritiker Robert Humphrey (1954: 24) hat jedoch gezeigt, daß im inneren Monolog *alle* Bewußtseinszustände beschrieben werden können, die "bewußten, unterbewußten und die unbewußten". Dorrit Cohn (1978, Kpt. VI) ihrerseits zählt in ihrem Buch *Transparent Minds* die folgenden Charakteristiken des inneren Monologs auf, die auch an Boas Monolog nachzuweisen sind:

1. Fehlen einer expliziten Exposition
2. Anfang *in medias res*
3. nicht-referenzieller Diskurs
4. elliptische Syntax
5. Personensprache
6. willkürliche Chronologie (achronologische Montagen)
7. isochrone Erzählung
8. Pronomenüberschuß.

¹ Seine wichtigsten theoretischen Schriften sind: "Carta de batalla por *Tirant lo Blanc*" (1969); *García Márquez: Historia de un deicidio* (1971); *La orgía perpetua. Flaubert y "Madame Bovary"* (1975); *Contra viento y marea* (3 Bde; 1983/1990); *Cartas a un joven novelista* (1997); in Zusammenarbeit mit Angel Rama, *García Márquez y la problemática de la novela* (1973) und mit J. M. Arguedas, *La novela* (1974).

Ich komme nun zum inneren Monolog des Boa, über den José Miguel Oviedo, der beste Kenner des Vargas Llosa-Werkes, gesagt hat, er sei "chaotisch", "reine Sensorialität", "el sonido y la furia verbal que irradia la acción en ondas y pulsaciones rítmicas". Auch wenn Oviedo (1982: 126-128) zugibt, daß der zweite Teil des Monologs leichter zu verstehen sei, bleibt er doch dabei, daß die "Sprache zerrissen, irrational, inkohärent" sei.

Mit der ersten Sequenz des inneren Monologs dringt der Leser *in mediam mentem* des Boa ein (Vargas Llosa 1962, I, 5: 31-34). Die Sequenz ist direkt mit dem Anfang des Romans verbunden, in dem das Los auf Cava fällt, das Chemieexamen zu stehlen. Es war ebenfalls Cava, der in einem nicht bestimmten Moment der Vergangenheit seinen Kameraden mitteilte, daß es in der Akademie Hühner gab, worauf alle beschlossen, eines davon zu vergewaltigen. Vier Kadetten waren damals daran beteiligt: Cava, der Jaguar, Löckchen (Rulos) und Boa; schon damals wurde gelost und auch damals traf Cava das Los, seine Männlichkeit am Huhn zu beweisen. Während der Tat äußern die anderen Kameraden ihr Vorurteil gegenüber den "serranos" und klagen sie – und Cava – an, sexuelle Verhältnisse zu den Lamas zu unterhalten; nebenher werfen sie Boa das gleiche hinsichtlich seiner Hündin, die Malpapeada, vor. Das damalige Ereignis endete mit dem Schmaus des Huhns, das heißt, der letzte Satz der Sequenz schließt direkt an den Anfang derselben an, als Cava verkündete: "hay gallinas"; am Schluß der Sequenz beklagt sich Löckchen: "ha quedado [la gallina] toda chamuscada y con pelos".

Aber der genannte Vorfall wird von einem anderen Ereignis überdeckt, das ebenfalls um eine Vergewaltigung kreist, nämlich die eines Kadetten. In diesem Fall war Löckchen, der das letzte Wort in der Sequenz hat, derjenige, der die Handlung ausführte. Die Frage: "¿Y qué pasa si el Rulos se tira al muchacho?" ist so nebenher in die Bemerkungen über das Huhn eingeschoben: "tápenle el pico de una vez a ésa", "Lo mejor es [...] amarrarle las patas y el pico", daß einige Kritiker nicht bemerkt haben, daß hier eine andere Episode beginnt. Der Autor hilft dem Leser, die neue Episode zu erkennen, indem er denselben Satz zweimal wiederholt, angeblich weil Boas Erinnerungen sich wie in einem Labyrinth drehen, als er das erste lange Fragment jenes Ereignisses einführt, in dem der "Zirkel" (in der deutschen Übersetzung "die Mafia"

genannt) nachts einen Kadetten vergewaltigen wollte (Vargas Llosa 1962: 31) und seine Kameraden aufwachten, worauf es einen Riesen-krawall gab, bei dem der Jaguar sich köstlich amüsierte und Boa "Zwerge verprügelte". Die Überlagerung von zwei verschiedenen Zeiten ist möglich, weil dieselben Personen an beiden Episoden beteiligt waren, so daß Sätze wie "Oye Boa, no le tapes así la jeta que a lo mejor se ahoga" im Spanischen zweideutig sind, da sie ebensogut bei dem einen wie beim anderen Ereignis gefallen sein können, während in der deutschen Übersetzung die Zweideutigkeit wegen des männlichen Personalpronomens wegfällt. Im ganzen überlagern sich bis zu vier verschiedene Zeiten: 1. die Hühnerepisode; 2. die Episode mit dem Kadetten; 3. die kurze Episode in den Toiletten ("Estábamos fumando en los excusados [...]"); 4. Boas Erinnerung an jene Episoden zu einem unbekannten Zeitpunkt. Die gegenwärtige Erinnerung des Boa ist vielfach von der Vergangenheit überschattet, z. B. als er die Worte seines Bruders über die "serranos" zitiert: "traidores, cobardes, torcidos" oder als er sich an seinen Bruder erinnert, weil der genauso schrie, als die Mutter einen Stuhl nach ihm warf, wie der dicke Kadett während der Vergewaltigung.

Boas zweiter innerer Monolog (Vargas Llosa 1962, III, 2: 59-62) knüpft an den vorherigen an: "Pero mejor que la gallina y el enano, la del cine". Dieser Anschluß weist auf eine Fortsetzung der obigen Episode hin, was bedeutet, daß es sich um denselben Monolog (im selben Augenblick und am selben Ort) handeln muß. Aber ebenso existiert eine Verbindung mit der Sequenz, auf die der Monolog folgt (III, 1), in welcher der Jaguar eines seiner Selbstgespräche führt (möglicherweise auch vor einem Tonband oder vor einem stummen Zuhörer). Das Stichwort *Kino* fällt bereits in den letzten Sätzen des Jaguar und wird von Boa in seinem inneren Monolog in Szenen weiterentwickelt, in denen der Jaguar die Hauptfigur ist. Da Boa und Jaguar zu verschiedenen Zeiten und an verschiedenen Orten denken oder sprechen, fällt die *zufällige* Übereinstimmung des Themas *Kino* auf; aber im Grunde weiß ja jeder Kritiker, daß der Erzähler niemals aus seiner Erzählung verschwindet, sondern sich nur raffiniert hinter Techniken des Bewußtseinsstroms, Montagen usw. verbirgt.

Während sich Boas Erinnerungen der Sequenz I, 5 auf das dritte Jahr in der Akademie (cf. den Hinweis auf den "großen Zirkel", der kurz zu Anfang dieses Jahres gegründet wurde) bezogen, so findet die Episode

im Kino im vierten Kurs statt. Aber bevor Boa die Einzelheiten der Schlacht evoziert, erinnert er sich an eine andere "Heldentat", als er, der Jaguar, Löckchen und Cava einen jungen "Hund" zwingen, auf einen Schrank zu klettern und dieser sich beim Sturz einen Finger brach. Schon hier wird deutlich, mit wieviel Sehnsucht Boa an jene Zeiten zurückdenkt, nicht nur weil er sie wie ein Rowdy genoss, sondern weil die vier damals eine feste Clique bildeten und er an der Seite des Jaguar kämpfen durfte. Auch in diesem Text fällt die perfekte Organisation ins Auge, und Anfang und Schluß der Sequenz sind der beste Beweis dafür: beginnt das Fragment mit der Klage: "quieta, Malpapeada, estoy sintiendo tus dientes, maldita", so endet es mit dem Befehl: "Quieta Malpapeada, no metas los dientes, maldita". Der einzige Satz, der noch darauf folgt, bezieht sich nicht auf die Gegenwart, sondern wiederholt seine Worte an die Hündin nach der Schlacht im Kino. Selbstverständlich fehlen jegliche Signale für die Übergänge von einer Zeit in die andere oder Diskurszeichen wie *verba dicendi* oder Anführungsstriche. Wie vorher wird auch in diesem Fragment schon das Thema des nächsten inneren Monologs mit dem Stichwort "Seilziehen" eingeführt (Vargas Llosa 1962: 60).

Das neue Fragment (Vargas Llosa 1962, III, 4: 65-71) schließt an Boas letzte Worte an die Hündin im vorhergehenden Monolog an: "Malpapeada, yo tengo que cuidar a éstos, para que no los machuquen los de quinto", denn es beginnt mit dem Satz: "Pero no vinieron", offensichtlich die Kadetten des fünften Jahrgangs. Dieser Anschluß ist einer der besten Beweise, daß es sich um ein- und denselben inneren Monolog handelt, den der Schriftsteller zersplittert hat und in den er andere Erinnerungen eingeschoben hat (Gnutzmann 1992: 65). Die Sequenz berichtet vom Tauziehen des vierten Jahrgangs gegen den fünften vor prominenten Gästen, wie einem Erzbischof, Generälen und Botschaftern. In seiner Erinnerung evoziert Boa die einstige Atmosphäre und die Worte bis ins Detail und vergißt auch nicht die Rufe, das Geschrei und die Befehle. Des öfteren fehlen die Anführungszeichen für die direkte Rede wie z. B. bei der "Ratte", dessen Worte mit denen des Erzählers verschmelzen: "tiene olfato, cuidado con hacer cojudeces

delante del coronel [...]” (Vargas Llosa 1962: 66);² allein das Komma hilft uns, seine Worte zu erkennen, ebenso wie später die Schreie der anderen Kadetten oder die Befehle des Oberst: “miren mis muchachos”, “esa tercera fila está torcida” und Huarinas Ruf: “qué hacen brutos”. Boa versetzt sich so sehr in das damalige Ereignis, als ob er es in diesem Augenblick erlebte, und wiederholt die Pfiffe und Schreie: “el Jaguar adelante, zuza, zuza, Urioste, zuza, zuza, Boa, dale, dale [...]”; er unterbricht einmal sogar die Syntax seiner Sätze: “cuatro, cinco, la sogá parece una culebra [...] las manos se, cinco, seis, resbalaban, siete [...]” und wiederholt onomatopoetisch die Schreie und den Applaus: “chajuí, chajuá, rá-rá-rá” und “pam-pam-pam”. In der Tat amüsierte er sich köstlich (Boa sagt mehrmals, daß er “vor Lachen platzt” und sich fast “in die Hosen pinkelt”), aber an erster Stelle stand das Gefühl, sich unter Freunden zu befinden und der Stärkste von allen zu sein. Schon im vorherigen Fragment haben wir gesehen, wie sehr Boa die Freundschaft nötig hat und wie wichtig es für ihn ist, sich wie ein Held zu fühlen.

Sehen wir uns die Sprache des Boa an, so stimmt es, daß er onomatopoetische Ausrufe und gemeine Redensarten gebraucht; aber die anderen Personen drücken sich ebenso vulgär aus. Die Offiziere fluchen genauso wie Boa oder irgendein anderer “Hund”, und der Oberst nennt Leutnant Huarina ein “cataplasma”; der Unteroffizier Pezoa befiehlt den Kadetten schreiend, keine “cojudeces” zu machen, die Kadetten beschimpfen ihre Feinde und feuern sich untereinander mit Schreien an wie: “los auténticos leonciopradinos de pelo en pecho y bolas de toro”, und die Rivalen Gambarina-Jaguar beziehen ihre Mütter in die groben Beleidigungen ein (“mentan sus madres”).³ Vermutlich hat der Autor die Sprache der

² In der deutschen Übersetzung durch Anführungszeichen markiert: “Die Ratte dagegen hat was gemerkt: ‘Seid bloß vorsichtig!’” (Vargas Llosa 1966: 60). In seiner Korrespondenz mit Luchting hinsichtlich der Übersetzung von *La casa verde* hat Vargas Llosa ausdrücklich darauf hingewiesen, daß jedes überflüssige Redezeichen den ursprünglichen Text verfälscht.

³ Sogar Gamboa erlaubt sich einmal “unglaubliche Grobheiten” (“groserías insólitas”) und nennt einen Soldaten “un pedazo de asno” (Vargas Llosa 1962: 165), und auch der bürgerliche Alberto ergeht sich in Schimpfwörtern wie “la puta que le parió” (Vargas Llosa 1962: 221; Übersetzung: “dem schlag ich die Fresse ein”, Vargas Llosa 1966: 207). Unter den Soldaten wie Pitaluga gelten grobe Redensarten als Zeichen von Männlichkeit, und als dieser jemandem sein Mitleid ausspricht,

Militärs nicht übertrieben in einem Milieu, in dem Gewalt, Barbarei und das Fehlen von Gewissen und Intelligenz (Harss/Dohmann 1973: 437) an der Tagesordnung sind und sich nicht auf die Kadetten beschränken. Zum Abschluß dieses Fragments bleibt noch zu erwähnen, daß Boas Bewußtsein ständig zwischen der Gegenwart und der Vergangenheit hin- und herpendelt. Während er vorher seine Hündin, die Malpapeada, nur am Anfang und Ende des Fragments erwähnt, spricht er sie in diesem achtmal an und nicht nur um sie auszuschelten, sondern er kommentiert sogar die Ereignisse mit ihr.⁴

Der letzte innere Monolog des ersten Teils (Vargas Llosa 1962, VII, 2: 141-142) schließt ebenfalls nahtlos an den Schluß des vorausgehenden an, in dem Boa sich beklagte, daß jetzt alle wegen Cava und des "cochino vidrio" in der Patsche sitzen. Die Sequenz beginnt mit der Warnung: "Vienen a llevarse a Cava, dijo [el Jaguar]". Es ist gewiß kein Zufall, daß ausgerechnet der Jaguar in der vorhergehenden Sequenz von seiner Jugend und seiner Liebe zu Tere spricht (wie auch in III, 1 und 2). Der Autor wendet hier seine Theorie der "kommunizierenden Röhren" an, d. h., das Aufeinandertreffen von zwei gegensätzlichen Etappen, die sich gegenseitig erhellen. In diesem Fragment kreist Boas gesamter innerer Monolog um die Angst, aus der Akademie ausgewiesen zu werden oder womöglich die drei Jahre wiederholen zu müssen.

Auf den ersten Blick scheint die Episode mit den Rasierklingen von Cava abzulenken, weil der Lehrer Fontana (möglicherweise Abbild des Dichters César Moro) im Mittelpunkt steht. Bei näherem Hinsehen wird der Grund jedoch sofort klar: Cava war der ärgste Feind des Französischlehrers, den er für einen Schwächling hält und den er ständig verhöhnt, und obendrein wurde Cava ausgerechnet im Unterricht von Fontana festgenommen. Es ist also normal, daß Boa verschiedene Mo-

entschlüpft seinem Mund "un chorro de bruscós altibajos" (Vargas Llosa 1962: 223; Übersetzung: "eine auf und abschwellende Fontäne", Vargas Llosa 1966: 209).

⁴ Ich stimme nicht mit S. Magnarelli 1976: 38 überein, die Boas Sequenzen als "narration" ansieht, "directed principally at Skimpy, the dog"; die Fragmente III, 4 und IV, 1 (Teil 2) stellen eine Ausnahme dar. Im Fragment V, 1 (Teil 2) *sagt* Boa ausdrücklich, daß die Hündin nicht bei ihm ist (Vargas Llosa 1962: 267).

mente um denselben Lehrer assoziiert, wie z. B., als die Kadetten ihn von oben bis unten bespuckten.⁵

Die wachsende Bedeutung von Boas Monologen liest sich daran ab, daß ein Monolog den zweiten Teil des Romans eröffnet (Vargas Llosa 1962: 173-174): er unterrichtet den Leser über die Beziehungen der Kadetten untereinander nach dem "Unfall" des Sklaven, an den der innere Monolog anschließt. Durch Boa wissen wir, daß alle nervös und deprimiert sind. Im Grunde erinnert sich Boa aber mehr an seine Hündin als an seine Kameraden, die die Malpapeada mißhandelten; ebenso reflektiert er über den Namen und die Herkunft der Hündin und schließlich über seinen eigenen Spitznamen.

Im Fragment I, 4 (Vargas Llosa 1962: 179-181) setzt Boa denselben Gedankengang über die Mißhandlung durch Cava, Löckchen und den Jaguar fort und erklärt gleichzeitig, wie sich seitdem sein Verhältnis zu der Hündin änderte. Ein kurzes Zitat kann zeigen, mit welcher Kohärenz und stilistischer Sorgfalt (Parallelkonstruktionen, Anaphern usw.) der innere Monolog des Boa aufgebaut ist:

"En las filas [la Malpapeada] se me metía [...]; en el comedor se instalaba [...]; y, en los recreos [...] comenzaba a hacerme gracias y en las noches se trepaba a mi cama" (Vargas Llosa 1962: 180).

Anscheinend steht die Malpapeada auch im Zentrum des nächsten Monologs (Vargas Llosa 1962, I, 7: 186-190), in dem Boa sich erinnert, wie traurig sie an seinen freien Samstagen zu sein pflegte. In Wirklichkeit jedoch überschneiden sich zwei Handlungen: Cavas Degradation und Ausschluß aus der Akademie und die Hündin, die währenddessen versuchte, Boas Schnürsenkel zu verschlingen. Die Montage, die in der Handlung stattfindet, wiederholt sich auf der Ebene des Diskurses: Erinnerungen an Ereignisse der nahen Gegenwart (kurz nach dem Montag, an dem die Degradation stattfand) werden überlagert von anderen

⁵ Die Kontinuität beider Monologfragmente ist im *Spanischen* eindeutig durch den Echo-Satz: "Y en eso el Jaguar dijo 'vienen a llevarse a Cava'" und "Vienen a llevarse a Cava, dijo [el Jaguar]"; der erste Satz erscheint am Anfang der zweiten Sequenz, der zweite am Schluß der vierten. Die deutsche Übersetzung gebraucht verschiedene Verben (Vargas Llosa 1966: 130, 140), so daß die Wiederholung nicht auffällt.

Erinnerungen (innerer Monolog im inneren Monolog), ohne daß irgendwelche Interpunktion diese als Fragmente der Vergangenheit sichtbar macht. In den anschließenden zwei Zitaten erinnert Boa sich an die Wut des Oberst und daran, wie die Hündin an seinen Schnürsenkeln zerrte; in die Erinnerung sind seine Gedanken *in situ* eingeflochten:

“[el coronel] Estaba blanco de cólera [...] y ahí comencé a darme cuenta que la Malpapeada estaba jode y jode con el zapato. *Fuera Malpapeada, zafa de aquí perra sarnosa* [...] El teniente Huarina y el suboficial Morte están cuadrados a menos de un metro y si respiro me sienten, *perra no abuses de las circunstancias* [...] Ni por esas, nunca la vi tan porfiada” (Vargas Llosa 1962: 188, kursiv durch Verfasserin).

Die Sequenz hat vor allem zwei Funktionen: Information und Charakterisierung. Aufgrund dieses Fragments erfährt der Leser, daß Cava seine Kumpane nicht verriet und daß und wie er aus der Anstalt ausgeschlossen wurde. Aber ebenso wichtig ist es für den Leser zu erfahren, wie die übrigen Kadetten und an erster Stelle Boa darauf reagieren. Bisher war Boa der brutalste und sittlich verkommenste; in diesem Moment besteht er darauf, wie sehr er das Opfer Cava trotz seines Vorurteils gegen die “serranos” bewundert; gleichzeitig unterstreicht er sein Mitleid und seine Betroffenheit. Auch wenn die Schimpfwörter nicht aus seinem Monolog verschwinden, so werden diese durch Diminutive wie “ahorita, solito, hermanito” gemildert. Wenn Boa sich an Cava erinnert, denkt er an ihn wie an ein armes Tier, das zum Schlachthaus geführt wird, und er betont mehrmals, daß es unmenschlich wäre, kein Mitleid mit ihm zu fühlen.

Die Sequenz 9 (Vargas Llosa 1962: 198-204) knüpft an Boas Gedanken in der Sequenz 7 an: nach der Degradationszeremonie rächt er sich an der Hündin, indem er sie mißhandelt. Seine eigene schändliche Tat erinnert ihn erneut an ähnliche Momente, die mit Cava verbunden sind, und die Erinnerung an Cava wiederum, den er immer als “serrano” bezeichnet, bringt ihm seinen Halbbruder, den Lastwagenfahrer Ricardo Valdivieso, ins Gedächtnis zurück, weil der früher einmal fast von anderen “serranos” bei einem Streit totgeschlagen wurde. Cava bleibt weiter im Zentrum des inneren Monologs, denn Boa erinnert sich, wie der Jaguar ihm einst den halben Kopf kahl rasierte und wie er selbst und Cava sich stritten. Auch das letzte Ereignis, das in diesen Monolog

Eingang findet, weicht nicht vom Thema ab; diesmal geht es um die Schlacht der Bande mit den älteren Kadetten des fünften Jahrgangs.

Im zweiten Kapitel erscheint Boa nicht; die Sequenzen drehen sich allein um den Tod des Sklaven und den Monolog des Jaguar. Trotzdem überrascht es den Leser nicht, daß Boa seinen Monolog in III, 1 (Vargas Llosa 1962: 227-229) genau dort anknüpft, wo er ihn in I, 9 abbrach, nämlich mit der Mißhandlung der Hündin am Montag, die diese "heute", "Freitag" schon überwunden hat. Mit Recht argwöhnt der Leser, daß die Hündin nur ein Vorwand ist, damit er sofort die Erzählsituation und den "Sprecher" erkennt, denn in *La ciudad y los perros* wechseln die Sequenzen noch nicht schematisch ab wie z. B. in *La casa verde*. Sofort nachdem Boa die Malpapeada erwähnt hat, wechselt er das Thema und denkt über die Auswirkungen von Aranas Tod auf seine Kameraden nach. Vor allem beschäftigt er sich mit der Reaktion von Alberto, dem einstigen Spaßvogel, der jetzt plötzlich sprachlos und ohne Interesse für alles dasitzt. Ebenso informiert Boa den Leser über die soziale Herkunft der Kadetten und ihre Beziehungen untereinander. Alle diese Informationen sind seiner Perspektive angepaßt und mit Vorurteilen und Neid durchsetzt; aber durch ihn wissen wir auch, daß es nur zwei "blanquiñosos" (Weiße aus reichen Familien) gibt – Alberto und Arróspide – und daß die beiden sich nicht leiden können.

In der Sequenz III, 5 (Vargas Llosa 1962: 240-241) reflektiert Boa weiter über die psychischen Wandlungen seiner Kameraden, insbesondere über den Jaguar. Auch diesmal ist es kein Zufall, daß dieses Monologfragment von zwei Sequenzen eingerahmt wird, in denen Alberto den Jaguar des Mordes an Arana anklagt. Der Jaguar, im Gegensatz zu Alberto, ist noch rabiater geworden. Aber Boa glaubt, daß Cavas Verstoß aus der Anstalt und nicht der Tod des Sklaven Schuld an der Verwandlung des Jaguars sei. Der Leser hingegen, der gerade erfahren hat, wie Alberto den Jaguar anklagt (Boa weiß jedoch nichts von dieser Anklage), wird die psychische Wandlung des Jaguar eher als sein schlechtes Gewissen und seine Auflehnung dagegen auslegen. Gleichzeitig können wir einige Charakterzüge des Boa aus seinem Monolog ableiten, wie z. B. das Bedürfnis, den Beifall des Jaguars zu gewinnen. Aus seiner Sprache liest sich ebenfalls seine eigene Wandlung ab: zweimal verbessert er sich, nachdem er den Spitznamen "Sklave" ausgesprochen hat und nennt darauf den wahren Namen Arana.

Im Fragment IV, 1 (Vargas Llosa 1962: 247-249) fragt der Leser sich zum ersten Mal perplex, auf *wen* Boa denn stundenlang im Pavillon wartete. Obwohl diese Sequenz offensichtlich Boas Angst und Unruhe auf den Leser übertragen will, ist das Hauptziel jedoch neuerlich die Informationsvergabe, denn sie berichtet von der Festnahme des Jaguar, die schon vorher angekündigt wurde. Vargas Llosa ist ein Meister der indirekten Information und ihrer Distorsion und Manipulation: in seinem inneren Monolog erinnert sich Boa an einige Gesprächsfetzen mit Lökkchen, der die Ereignisse ebensowenig begriff. Der Leser läßt sich von der Unruhe und Unwissenheit des Boa anstecken, der dauernd die Formel "dice que" wiederholt (neunmal auf eineinhalb Seiten).

Im letzten Fragment antwortet Boa direkt auf die vorhergehende Sequenz, in der Gamboa mit einer Schrankkontrolle droht, und nicht wie früher auf seinen eigenen Monolog. In diesem Monologfragment erlebt der Boa nochmals die Kontrolle (Vargas Llosa 1962 V, 1: 265-268). Auch die Sequenz, die auf Boas inneren Monolog folgt, ist genau geplant, denn sie zeigt den Jaguar kurz nach der Schrankkontrolle, wie er dem Leutnant Gamboa im Gefängnis die Stirn bietet. Offensichtlich findet der innere Monolog kurz nach der Schrankkontrolle statt, auch wenn das Datum völlig vage bleibt. Möglicherweise handelt es sich sogar um zwei Szenen, die simultan ablaufen: einerseits Boas Erinnerungen und andererseits die Gefängnisszene mit Gamboa und dem Jaguar. Wieder einmal beweist der Autor seine Meisterschaft in der Technik der indirekten Information, denn in seinem inneren Monolog wiederholt Boa humorvoll die Szene der Schrankkontrolle, in der die "Ratte" unter Wäschebergen verschwindet und mit Pisco, Whisky, Incas, Chesterfields usw. wieder auftaucht ... Gleichzeitig erhalten wir durch Boa indirekt neue Beweise über den möglichen Autor des Mordes; obwohl er darauf besteht, nicht zu verstehen, warum sie am nächsten Tag im Stadium exerzieren müssen, weiß der Leser, der schon in der vorausgehenden Sequenz von Gamboas Befehl dazu erfahren hat, daß der Leutnant auf diese Art kontrolliert, wer während der Übungen hinter dem Sklaven stand. Durch Boas inneren Monolog verdichtet sich der Argwohn, daß der Jaguar der Mörder sei. Auch diese Sequenz sagt etwas über Boas Charakter aus, wie z. B. sein Mißtrauen und seine Haßliebe zum Jaguar. An dieser Stelle überrascht es gewiß niemanden, daß Boa hier am Schluß das Thema des Anfangs wieder aufnimmt, mit dem er die

Serie seiner inneren Monologe einleitete: “Cava nos dijo: detrás del galpón de los soldados hay *gallinas*” (Vargas Llosa 1962: 31), und in seinem letzten Monolog glaubt er, daß der Jaguar Gamboa eingestanden hat: “nos tiramos a las *gallinas* de vez en cuando” (Vargas Llosa 1962: 266).

Schlußfolgerung

In diesem Kurzreferat habe ich versucht zu beweisen, daß der innere Monolog von Boa nicht so chaotisch ist, wie die meisten Kritiker behaupten; auf keinen Fall ist Boa “geistig zurückgeblieben” (“una especie de retardado mental”, Sommers 1975: 90).⁶ Selbstverständlich ist es einfacher, den Roman 35 Jahre nach seiner Veröffentlichung zu verstehen, denn auch *Pedro Páramo* von Rulfo erschien den Lesern 1955 noch chaotisch. Wenn wir einmal die wichtigsten Ereignisse von *La ciudad y los perros* aufzählen – der Raub des Examens, die Anzeige, Cavas Ausschluß, Aranas Tod, die Anklage des Jaguar und der Schulabgang –, dann wird klar, daß die Haupthandlung chronologisch erzählt wird. Das gleiche stimmt für Boas inneren Monolog, auch wenn er, wie immer im Falle der “*mémoire involontaire*”, Ereignisse und Personen der Gegenwart mit solchen der Vergangenheit assoziiert. Boas Sprache, die durch die Ereignisse beeinflusst ist, ist kaum rüder als die der meisten Personen in der Anstalt, in der Schimpfwörter und Flüche an der Tagesordnung sind. Nicht einmal die grammatische Struktur seiner Sätze wird zerstört, wie es beispielsweise Alberto in seinem imaginären Zwiegespräch mit Tere passiert, als er emotiv unter großem Druck steht: “Pluto und Bebe unterhalten sich im Haus der, hören Schallplatten an im Wohnzimmer bei, sind beim Tanzen in” (Vargas Llosa 1966: 227).⁷

⁶ Cf. Gladiou 1989: 133: “le personnage du Boa est typiquement faulknérien: il agit et raconte son histoire avec la même innocence fataliste que Benjy, dans *Le bruit et la fureur*”. Im übrigen erzählt sogar Benjy, weil es sein Autor so will, seine Erlebnisse eines Tages *chronologisch*, was tatsächlich überraschend ist für einen “Idioten”.

⁷ Vergleichsweise fordert Joyce einen weitaus aufmerksameren Leser für seinen *Ulysses*; hier das Fragment, das Blooms Unruhe beschreibt, als er Boylan, den Geliebten seiner Frau, trifft: “Mr Bloom came to Kildare street. First I must. Library.

Bibliographie

- Cohn, Dorrit (1978): *Transparent Minds*, Princeton: Princeton University Press.
- Dujardin, Edouard (1931): *Le monologue intérieur*, Paris: Éd. de Minuit.
- Gladieu, Marie-Madeleine (1989): *Mario Vargas Llosa*, Paris: L'Harmattan.
- Gnutzmann, Rita (1992): *Cómo leer a Mario Vargas Llosa*, Gijón: Júcar.
- Harss, Luis/Barbara Dohmann (1973): *Los nuestros*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Humphrey, Robert (1954): *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, Berkeley: Univ. of California Press.
- Joyce, James (1986): *Ulysses*, London: The Bodley Head.
- Kerr, Roy Albert (1983): "The Secret Self: Boa in Vargas Llosa's *La ciudad y los perros*", in: *Romance Notes* 24, 2 (Chapell Hill, N.C.): 111-115.
- (1994): "Mario Vargas Llosa's *La ciudad y los perros*: Thirty years of critical interpretations", in: *Revista Interamericana de Bibliografía*, XLIV, 1, (Washington, D.C.): 117-125.
- Magnarelli, Sharon (1976): "The Time of the Hero: Liberty Enslaved", in: *Latin American Literary Review*, IV, 8 (Pittsburgh): 35-45.
- Oviedo, José Miguel (1982): *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*, Barcelona: Seix Barral.
- Sommers, Joseph (1975): "Literatura e ideología: el militarismo en las novelas de Vargas Llosa", in: *Revista de crítica literaria latinoamericana* 2 (Lima): 87-112.
- Standish, Peter (1982): *Vargas Llosa. La ciudad y los perros*, London: Grant & Cutler.
- Vargas Llosa, Mario (1962): *La ciudad y los perros*, Barcelona: Seix Barral.
- (1966): *Die Stadt und die Hunde*, Übersetzung von W. A. Luchting. Reinbek: Rowohlt.
- (1967): "Realismo sin límites", in: *Indice* 224, oct. 1967 (Madrid): 21-22.
- (1969): "Sobre *La ciudad y los perros*" (Kolloquium in La Habana 1965), in: *Antología mínima*, Buenos Aires: Ed. Tiempo Contemporáneo: 83-144.
- (1983): *La orgía perpetua. Flaubert y "Madame Bovary"*, Barcelona: Bruguera.

Straw hat in sunlight. Tan shoes. Turnedup trousers. It is. It is. [...] Is it? Almost certain. Won't look. Wine in my face. Why did I? Too heady. Yes, it is. The walk. Not see, Get on [...] Hurry. Walk quietly. Moment more. My heart. His hand looking for the where did I put found in his hip pocket soap lotion have to call tepid paper stuck. Ah soap there I yes. Gate. Safe!" (Joyce 1986: 150).

Karsten Garscha

Hypotexte in *Pantaleón y las visitadoras*

I

Als *Pantaleón y las visitadoras* 1973 erschien, war die Kritik durchweg schockiert. Was ist nur, so hieß es, in Mario Vargas Llosa, den ehrgeizigen Autor der peruanischen Trilogie, gefahren, daß er mit solch einem Trivialroman aufwartet? Diese Reaktion wiederholte sich 1977 nach der Publikation von *La tía Julia y el escribidor*. Jetzt schien Vargas Llosa endgültig ein Vertreter der "literatura light" geworden zu sein. Während sich die Bewertung von *La tía Julia y el escribidor* mittlerweile deutlich gewandelt hat und dieser Text vielfach interpretiert und so gleichsam konsekriert wurde, steht *Pantaleón y las visitadoras* immer noch im Schatten der anderen Romane.¹

In der Vortragsreihe "A Writer's Reality", die Vargas Llosa 1991 vor amerikanischen Studenten hielt, sprach er auch über *Pantaleón y las visitadoras*.² Er führte da aus, er sei geradezu stolz auf dieses Buch; denn er habe mit ihm eine wichtige Wendung vollzogen. Es sei ihm nämlich mit diesem Text gelungen, den Humor für sein Schreiben zu entdecken und fruchtbar zu machen. In seinen früheren Werken habe er ernste soziale, politische und historische Fragen behandelt; dafür sei der Humor untauglich gewesen. Außerdem habe er *Pantaleón y las visitadoras*

¹ Rita Gnutzmann (1998) hat in ihrer vorzüglichen Analyse von *Pantaleón y las visitadoras* gezeigt, wie sorgfältig Vargas Llosa den Roman komponiert und arrangiert hat. Unsere beiden Untersuchungen überschneiden sich über weite Strecken. Sie tun das auch in zeitlicher Hinsicht: Als ich in Berlin vortrug, hatte Frau Gnutzmann ihren Aufsatz längst an *Insula* geschickt; erschienen ist er im Dezember 1998, so daß ich ihn erst nachträglich zur Kenntnis nehmen konnte.

² Ich beziehe mich auf die deutsche Ausgabe (Vargas Llosa 1997: 107-130). Auf deutsch heißt dieser Vortrag "Spiel mit Zeit und Sprache – *Der Hauptmann und sein Frauenbataillon*".

mit bisher nicht gekannter spielerischer Leichtigkeit und Begeisterung, ja regelrecht lachend geschrieben. Nachdem Vargas Llosa in *La ciudad y los perros*, in *La casa verde* und in *Conversación en La Catedral* sein Konzept des totalen Romans ausgeführt und die Wirklichkeit Perus beziehungsweise Lateinamerikas als tragische Konstellation gefaßt hat, besinnt er sich in *Pantaleón y las visitadoras* und in *La tía Julia y el escribidor* auf die Möglichkeiten des Komischen, das ja nicht weniger wirkungsvoll sein kann als das Tragische.

Die Gründe für diesen konzeptuellen Wandel liegen auf der Hand. Da ist erstens die Revision der politischen Position, die Vargas Llosa 1971 in der Folge des "caso Padilla" vornimmt. Der Bruch mit Kuba befreit ihn von der Heteronomie marxistischer Denkbahnen, die bekanntlich dem Humor keine Bedeutung beimessen. Zweitens verliert Ende der sechziger und Anfang der siebziger Jahre in den westlichen Ländern der bislang dominante enge Literaturbegriff seine Akzeptanz. Im Zeitalter der sich immer weiter ausbreitenden Massenkultur und Massensliteratur wird der Gegensatz von hoher und trivialer Literatur immer fragwürdiger. Dies gilt natürlich besonders für Lateinamerika. Und so ist es nicht verwunderlich, daß sich viele "seriöse" Schriftsteller fragen, ob denn die Möglichkeiten der in alle Bevölkerungsschichten eindringenden Massensliteratur nicht für die eigene Arbeit genutzt werden könnten. Was die historischen Avantgarden bereits in den zwanziger Jahren postuliert haben, scheint nun realisierbar. Vargas Llosa jedenfalls findet Gefallen an solchen Perspektiven und wagt dieses Experiment. Drittens sieht er sich in seiner Auffassung durch die Beschäftigung mit Flaubert und mit dessen Romanästhetik bestärkt. Nicht zufällig hat er *Pantaleón y las visitadoras* ein Motto aus Flauberts *L'éducation sentimentale* vorangestellt.³ Und *Madame Bovary* ist einer seiner Lieblingsromane; in seiner Flaubert-Studie, die zwei Jahre nach *Pantaleón y las visitadoras* erscheint, gibt er – neben anderen – dafür folgende Gründe an:

"Una novela ha sido más seductora para mí en la medida en que en ella aparecían, combinadas con pericia en una historia compacta, la rebeldía, la

³ "Il y a des hommes n'ayant pour mission parmi les autres que de servir d'intermédiaires; on les franchit comme des ponts, et l'on va plus loin" (Vargas Llosa 1973: 9).

violencia, el melodrama y el sexo. En otras palabras, la máxima satisfacción que puede producirme una novela es provocar, a lo largo de la lectura, mi admiración por alguna inconformidad, mi cólera por alguna estupidez o injusticia, mi fascinación por esas situaciones de distorsionado dramatismo, de excesiva emocionabilidad que el romanticismo pareció inventar porque usó y abusó de ellas, pero que han existido siempre en la literatura, porque, sin duda, existieron siempre en la realidad, y mi deseo" (Vargas Llosa 1975: 20).

Genau aus diesen Elementen ist auch *Pantaleón y las visitadoras* gebaut. Vargas Llosa probiert mit diesem Roman seine neuen narrativen Vorstellungen aus: Schreibanlaß ist eine reichlich unglaubliche Geschichte von einem Offizier der peruanischen Armee, der eine Prostituiertenkompanie zur Betreuung der im Amazonasgebiet stationierten Einheiten aufgestellt und befehligt haben soll, eine Geschichte, von der er bei seinen Reisen nach Iquitos gehört hat und die sich die Leute dort erzählten, sozusagen ein "fait divers" des mündlichen Nachrichtenaustauschs. Er greift diese Geschichte auf, nimmt sich aber vor, sie so darzustellen, daß sie sich folgerichtig und glaubhaft entwickelt. Er variiert die Realismusproblematik im Sinne der Konfrontation von außerliterarischer und innerliterarischer Wirklichkeit, indem er eine Fiktion – die mündlich kolportierte Geschichte –, so konstruiert, als ließe sie sich zu einem großen Teil durch schriftliche Dokumente bestätigen. Das führt zu einer ähnlich binären, allerdings weniger schematischen Textstruktur wie in *La tía Julia y el escribidor*.

II

Pantaleón y las visitadoras besteht aus zehn durchnummerierten Kapiteln. Kapitel eins, fünf, acht und zehn sind nach dem gleichen Prinzip verschränkter Dialoge gebaut; sie sind die Eckpfeiler einer Konstruktion, in die die übrigen sechs Kapitel eingefügt sind, und zwar so, daß zwischen dem ersten und dem fünften Kapitel drei Abschnitte, zwischen dem fünften und dem achten Kapitel zwei Abschnitte und dem achten und zehnten Kapitel ein Abschnitt eingepaßt sind. Da die Dialog-Kapitel der Mündlichkeit, die übrigen Kapitel überwiegend der Schriftlichkeit – sie enthalten militärische Berichte, Anweisungen, Befehle,

Briefe, Zeitungsartikel, Traumprotokolle – zuzurechnen sind, signalisiert diese Anordnung eine zunehmende Beschleunigung und Dramatisierung. Wir haben es mit einer linear aufgebauten Handlung zu tun, die nach einer breiten und langsamen Expositionsphase immer rascher auf den Höhepunkt zueilt. Betrachten wir die verschiedenen Textsorten nun etwas genauer.

Eindeutig mündlicher Rede zuzuordnen sind die pluralischen Dialoge der vier Eckkapitel des Textes. In seinem Vortrag über *Pantaleón y las visitadoras* berichtet Vargas Llosa, er habe ursprünglich den gesamten Roman in Dialogform geplant. Freilich sollte dies kein realistischer, sondern ein künstlich verschachtelter Dialog sein.⁴ Eine solche fingierte Mündlichkeit, die zugleich unmittelbare sprachliche Authentizität und narrative Artifizialität suggeriert, kennen wir bereits aus *La casa verde*. Mit einer Art Teleskoptechnik gelingt es dort Vargas Llosa, Dialogsituationen, die auf unterschiedlichen Zeitebenen angesiedelt sind, ineinander zu verschachteln (caja-china-Effekt) und so den Eindruck zeitlicher Tiefe und Mehrschichtigkeit zu erzeugen (Scheerer 1991: 52–55). Diese Technik erfordert vom Leser hohe Konzentration, setzt die Fähigkeit zu polyphoner oder paradigmatischer Lektüre voraus.

In *Pantaleón y las visitadoras* variiert Vargas Llosa diese Struktur, indem er nicht zeitliche Tiefe, sondern räumliche Breite über den pluralischen Dialog aufbaut, während die Handlung in der Zeit linear fortschreitet. Das erlaubt dem Erzähler, eine große Zahl von Personen und eine Fülle von Handlungselementen fast gleichzeitig einzuführen, dem Text ein ganz anderes Tempo als in *La casa verde* zu geben, Spannung zu erzeugen, den Ablauf der Ereignisse zu rafften und zu dramatisieren. Zwar muß sich der Leser auch hier konzentrieren, doch es gelingt ihm mühelos, den Überblick zu behalten und zügig in der Lektüre voranzu-

⁴ “Mir schwebte vor, eine Geschichte zu schreiben, die nur ein Gespräch sein würde, ein einziger Dialog, ein sehr langer Dialog und natürlich mit unterschiedlichen Charakteristika. Meine Idee war nicht ein realistischer Dialog, sondern einer, den man Plural-Dialog nennen könnte, ein Dialog, der durch keinerlei Rücksichten auf Zeit und Raum eingegrenzt würde. Er könnte frei in der Zeit hin und her bewegt werden, den Leser von der Gegenwart in die Zukunft oder in die Vergangenheit führen und wieder zurück in die Gegenwart, und das ohne Aufenthalt, ohne dem Leser die Möglichkeit zu geben, sich diesen Zeitwechseln rational anzupassen” (Vargas Llosa 1997: 116–117).

schreiten. Zudem wird er vom Erzähler peu à peu mit dem Verfahren vertraut gemacht. Das wird besonders anschaulich bei einem weiteren technischen Mittel, dessen sich Vargas Llosa in *Pantaleón y las visitadoras* bedient. In Dialogpartien müssen die unterschiedlichen Sprecher durch Szenenanweisungen (acotaciones) markiert werden. Er nutzt diese Sprecherbezeichnungen, um sie mit asyndetisch verbundenen und zunehmend gehäuften Handlungsteilen zu verknüpfen, so daß diese von Vargas Llosa als "tote Sprache" (lenguaje muerto) bezeichneten Textelemente eine tragende Funktion erhalten, da sie, wenn auch nur stichwortartig, den Text ununterbrochen um zusätzliche Szenen erweitern, deren mehr oder minder breite und farbige Ausführung von der Phantasie und Kreativität des Lesers abhängt. Zu Beginn des Romans umfassen diese "acotaciones" nur wenige Wörter, am Schluß übertreffen sie an Umfang bei weitem die in direkter Rede ausgeführten Parteien, wie der Beginn des letzten Kapitels zeigt:

"–Ah, ya estás levantado, hijito –pasa la noche sobresaltada, en su sueño una cucaracha es comida por un ratón que es comido por un gato que es comido por un lagarto que es comido por un jaguar que es crucificado y cuyos despojos devoran cucarachas, se levanta al amanecer, pasea por la sala a oscuras retorciéndose las manos, cuando oye seis campanadas toca el dormitorio la señora Leonor–. Cómo ¿te has puesto el uniforme otra vez?

–Todo Iquitos me ha visto uniformado, mamá –comprueba que la guerrera se ha desteñido y que le baila el pantalón, se mira en distintas poses en el espejo y se llena de melancolía Pantita–. No tiene sentido continuar con esta mentira del señor Pantoja" (Vargas Llosa 1973: 277).⁵

Vargas Llosa baut hier selbstredend auf einer langen literarischen Tradition auf, die zurückreicht bis zur *Lozana andaluza* des Francisco Delicado, zu den Briefromanen des 17. und 18. Jahrhunderts, zu Diderots Dialogen, und die im zwanzigsten Jahrhundert zahllose Beispiele für die Verwendung gesprochener Sprache in Erzähltexten und für das Experimentieren mit Simultantechniken aufweisen kann. Es liegt auf der Hand, daß Vargas Llosa sich auch an Verfahren des Films inspiriert, an den

⁵ Zur Analyse der "acotaciones" siehe vor allem Gnutzmann (1998: 14-15) und Lichtblau (1994).

Möglichkeiten von Aus-, Ein- und Überblendungen oder an dem Einsatz einer kommentierenden Stimme aus dem Off.

III

Der Beweglichkeit, Lebendigkeit und Vielstimmigkeit der Dialogkapitel stellt Vargas Llosa kontrapunktisch Kapitel gegenüber, die ausgefüllt sind mit Texten, die von den rigidesten Formen der Schriftlichkeit bestimmt sind. Es handelt sich um militärische Texte, um Berichte, Planungen, Statistiken, Anweisungen, Befehle. Solche Texte zu verfassen, hat Vargas Llosa ohne Zweifel bereits gelernt, als er von 1950 bis 1952 Schüler der Kadettenanstalt Leoncio Prado in Lima war; denn nichts wird Rekruten und Kadetten so sehr eingebleut wie die eindeutige Sprachverwendung, angefangen bei der einfachen Zielansprache bis hin zum ausführlichen Bericht. Erreicht werden soll dabei absolute Präzision und Konzision: Alles Notwendige muß gesagt, alles Überflüssige unterdrückt werden. Diese Texte charakterisiert eine möglichst nominale Wortfolge, gespickt mit Termini technici, mit Daten, Zahlen und Fakten; sie sollen objektiv, unpersönlich, abstrakt und so schematisch aufgebaut sein wie ein Formular. Ist schon die vollkommene Beherrschung der Formularensprache der Traum eines jeden Bürokraten, so findet sich bei den Streitkräften aller Länder noch eine Spezies, die dieses Ideal potenziert und zum totalen Perfektionismus treibt. Gemeint sind die Bürokraten unter den Militärs, die Quartiermeister, Verwalter und Logistiker. Solch einen fanatischen Bürokraten, der sich mit jedem Auftrag uneingeschränkt identifiziert, jedem Befehl, selbst wenn er seinen Sinn nicht begreift, bedingungslos gehorcht und ihn mit äußerstem Einsatz ausführt, solch einen militärischen Fachidioten und Perfektionisten hat sich Vargas Llosa zum Protagonisten von *Pantaleón y las visitadoras* gewählt.⁶ Der Hauptmann Pantoja mit dem beziehungsreichen Vornamen Panta-

⁶ Pantaleón wird von seiner Frau folgendermaßen charakterisiert: "Tú sabes lo cumplidor y maniático que es Panta con su trabajo; se toma todo lo que le mandan tan a pecho que no duerme ni come ni vive hasta que lo termina" (Vargas Llosa 1973: 67).

león⁷ – man denkt ebenso an die Witzfiguren der *Commedia dell'arte* (Pantalone und Matamoros) wie an den Pédant, die Karikatur des borierten Akademikers im französischen Theater des 17. Jahrhunderts –, ist eine tragikomische Gestalt: Zum einen ist sie in ihrem Perfektionismus karikaturhaft überzeichnet, zum anderen aber trägt sie Züge einer geradezu rührenden Fürsorglichkeit für die Untergebenen (die Prostituierten). Bedingt ist dieses menschliche Mitgefühl durch die Liebe, in der Pantaleón zu einer der Truppenbetreuerinnen, der "schönen Brasilianerin", entbrennt.

Das Militär ist bekanntlich ein zentrales Thema im Romanwerk von Vargas Llosa, angefangen mit *La ciudad y los perros* und *La casa verde* bis zu *La guerra del fin del mundo* und *Lituma en los Andes*. Einerseits ist Vargas Llosa zutiefst davon überzeugt, daß eines der Grundübel Perus und Lateinamerikas darin gründet, daß das Militär gar nicht oder nur unvollständig von der Politik kontrolliert wird, andererseits unterstreicht er, wie sehr militärisches Denken und militärische Erziehung die Soldaten instrumentalisieren und ihrer menschlichen Würde berauben. *Pantaleón y las visitadoras* ist gleichsam die Vorform von *La guerra del fin del mundo*; denn in beiden Romanen wird militärischer mit religiösem Fanatismus konfrontiert. Es prallen zwei Organisationen aufeinander, deren totalitäre Denkweise und hierarchische Struktur unvereinbar sind und nur zum Krieg führen können. Pantaleóns Vision zielt darauf, seinen "Servicio de Visitadoras" auf das ganze Land auszudehnen; dasselbe Ziel verfolgt der Hermano Francisco mit seiner "Hermanidad del Arca". In *Pantaleón y las visitadoras* ist der Krieg zwischen den beiden Gemeinschaften eine Farce und die Zahl der Opfer bleibt gering; in *La guerra del fin del mundo* erfaßt diese Konfrontation ein ganzes Land, führt zu großen Verlusten an Menschenleben und bezweckt die grundsätzliche, kritische Analyse totalitären Denkens. In *Pantaleón y las visitadoras* geht es Vargas Llosa hauptsächlich um das Militär in Peru und Lateinamerika, in *La guerra del fin del mundo* um die Kritik am Marxismus (lateinamerikanischer Schriftsteller und Intellektueller) und am religiösen Fundamentalismus (islamistischer Prägung).

⁷ Zur Namensgebung in *Pantaleón y las visitadoras* vgl. Gnutzmann (1998: 16).

Die Parodien militärischer Texte, mit denen Vargas Llosa *Pantaleón y las visitadoras* garniert, amüsieren durch den eklatanten Kontrast zwischen Inhalt und Form. Was nämlich eigentlich für bedrohliche und die Sicherheit des Staates gefährdende Situationen gedacht ist, findet hier Anwendung auf eine ebenso unglaubliche wie absurde Aktion. Damit spielt Vargas Llosa – ähnlich wie kurz später in *La tía Julia y el escribidor* – mit den Begriffen und Vorstellungen von Wahrheit und Fiktion. Die militärischen Texte sollen die Essenz der Wirklichkeit enthalten, bestimmt für die Akten und Ordner der Archive und Registraturen. Angewandt werden sie auf einen Bereich, der eher der Inbegriff ist von Unordnung, Gesetzlosigkeit, Unsittlichkeit und Chaos. Dieses Spiel mit Dokumenten als scheinbaren Belegen für die Authentizität eines Textes und seines Wirklichkeitsbezugs übernimmt Vargas Llosa von den historischen Avantgarden. Ob er damit zugleich auf die seit den sechziger, vor allem aber seit Anfang der siebziger Jahre grassierende Mode des neuen Realismus testimonialer Literatur zielt, sei dahingestellt. Eines ist jedenfalls klar: Diese Form militärisch-bürokratischer Ausdrucksweise offenbart die Gefahren, die von der Realitätsferne eindimensionaler Denkformen und Kommandostrukturen ausgehen; denn im Konfliktfall wird ein so geartetes Militär immer versuchen, sich die Realität mit Gewalt anzupassen. Den tragikomischen Beweis liefert Pantaleón selbst, dessen militärisch konsequentes Planen und Agieren ihn schließlich zu vollständigem Realitätsverlust führen. Allerdings kann er den Konflikt nicht gänzlich verdrängen, denn er leidet unter schrecklichen Alpträumen.⁸

⁸ Drei dieser "pesadillas" (Vargas Llosa 1973: 53-58, 79-84 und 205-210) werden in *Pantaleón y las visitadoras* wiedergegeben. Sie sind eine Mischung aus militärischem Diskurs und aus der klischeehaften, melodramatischen Ausdrucksweise, die die weiter unten beschriebenen Diskurse der Kirche, der Medien und der Intellektuellen ausmachen. Selbst in der Traumsprache manifestiert sich die starre Denkweise des Offiziers.

IV

Neben den pluralen Dialogen, die sich an der Mündlichkeit orientieren, und den der Schriftlichkeit verpflichteten militärischen Texten findet sich in *Pantaleón y las visitadoras* ein dritter großer Block von Textsorten ambivalenten Charakters: private Briefe, Radiosendungen, Zeitungsartikel und religiöse Texte (Predigt, Brief). Gemeinsam ist ihnen das Changieren zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit.

Pantaleón y las visitadoras enthält vier Briefe; zwei davon sind privater Natur, einer ist dem journalistischen, ein weiterer dem religiösen Diskurs zuzurechnen. Mit den beiden privaten Briefen integriert Vargas Llosa in den Hypertext seines Romans ein weiteres polyphones Element. Schon in der Frühen Neuzeit ist der Brief ein wesentlicher Bestandteil des zunächst novellenartig zusammengesetzten Romans, bis er im 17. und 18. Jahrhundert die Gattung regelrecht dominiert, da er auf kunstvolle Art mehrfache Perspektivierung, unterschiedliche kulturelle Horizonte und heterogene sprachliche Register vereinen kann. Auch wenn Vargas Llosa in seiner peruanischen Trilogie noch dem Lukács'schen Konzept des totalen Romans anhängt, parzelliert er auch dort schon die Textstruktur auf vielfache Weise. In *Pantaleón y las visitadoras* markiert er diese Fragmentierung ausdrücklich, verknüpft aber die einzelnen Textsorten über die Opposition Mündlichkeit/Schriftlichkeit und über gemeinsame Diskurse miteinander.

Werfen wir einen Blick auf die beiden privaten Briefe. Der erste eröffnet das dritte Kapitel. Er enthält einen ausführlichen Bericht, den Pantaleóns Frau Pochita an ihre Schwester Chichi nach Lima schickt. Den zweiten Brief richtet Maclovia, eine der "Visitadoras", an eben diese Pochita, nachdem sie aus dem Betreuungsdienst entlassen wurde (6. Kapitel). Beiden Briefen gemeinsam ist die Form der fingierten umgangssprachlichen Mündlichkeit, bestehend aus Sätzen mit vielen Einschüben, Klammern und Anakoluthen, aus verniedlichenden Formen und orthographischen Fehlern, die sich aus der mündlichen Sprechweise erklären, so wie jemand daherplappert, der ungebildet (Pochita) oder illetriert (Maclovia) ist. Es sollen der Eindruck unmittelbarer Spontaneität erzielt und zugleich die vollständig stereotypisierten Wahrnehmungsmuster bloßgelegt werden, mit denen etwa Pochita die ihr fremde Wirklichkeit des Amazonasgebiets mit der Garnisonsstadt Iquitos erfaßt. Ein

Klischee reiht sich an das andere, und die Referenzen stammen allesamt aus dem Bereich der kommerziellen Massenkultur (Film, Radioteatros). Auch hier trägt Vargas Llosa dick auf, um die Naivität und die melodramatische Kitschigkeit der holden Weiblichkeit aus der peruanischen Mittelklasse zu verspotten. Ein amüsanter Kontrast zu seinen militärsprachliche Karikaturen!

Der anonyme Brief (6. Kapitel) stammt fraglos aus der Feder des Radiojournalisten Germán Láudano Rosales, genannt "el Sinchi", der allabendlich um 18.00 Uhr die Hörer von "Radio Amazonas" mit der halbstündigen aktuellen Magazinsendung "La voz del Sinchi" beglückt. Dieser Repräsentant des Rundfunks in der "Amazonía Peruana" ist ein früher Verwandter des "escribidor" Pedro Camacho aus *La tía Julia y el escribidor*. Beide beherrschen auf geradezu perfekte Art die Regeln der klassischen spanischen Prosodie. Sie schreiben und deklamieren Texte, die allen Gesetzen der eleganten Rhetorik entsprechen, wo jedes Substantiv mit einem volltönenden und passenden Adjektiv geschmückt ist, die Verben durch klingende Adverbien ergänzt werden, alle Kniffe der steigenden oder fallenden Aufzählung – meist im Dreierhythmus – Anwendung finden und der Zuhörer bezaubert ist von der verführerischen Schönheit der Sprache. Es ist so recht der hohe, pathetische und emphatische Diskurs, den Akademiker, Politiker und eben auch Journalisten in Lateinamerika selbst heute noch pflegen, wohl wissend, daß er mit der Wahrheit nichts zu schaffen hat. Zitieren wir exempli gratia die "Anmoderation" des Sinchi:

"Muy buenas tardes, queridos y distinguidos radioescuchas. Aquí me tienen una vez más en las ondas de Radio Amazonas, la primera emisora del Oriente Peruano, para llevar al hombre de la urbe cosmopolita y a la mujer de la lejana tribu que da sus primeros pasos por las rutas de la civilización, al próspero comerciante y al humilde agricultor de la solitaria tahuampa, es decir a todos los que luchan y trabajan por el progreso de nuestra indomable Amazonía, treinta minutos de amistad, de esparcimiento, de revelaciones confidenciales y alturados debates, reportajes que causan sensación y noticias que hacen historia, desde Iquitos, faro de peruanidad engastado en el inmenso verdor de nuestra selva" (Vargas Llosa 1973: 181-182).

Natürlich übertreibt Vargas Llosa auch hier wieder gewaltig. Und so wird aus der Nachrichtensendung des "Sinchi" unversehens das Melodram einer Radionovela des Pedro Camacho. Von der Sache her ist diese

Gleichsetzung gerechtfertigt, da unser Journalist zwar eine sprachliche Technik beherrscht, sonst aber mit dem beruflichen Ethos seiner Zunft nichts im Sinn hat. Nachrichten, Meinungen und Wertungen gehen hier kunterbunt durcheinander; nicht auf die Wahrheit, sondern auf die Wirkung kommt es an. Vargas Llosa, der die lateinamerikanische Medienwirklichkeit aus eigener Erfahrung ja bestens kennt, nutzt auch hier sein Talent zum Pastiche und zur Karikatur, um die Lügenstruktur der öffentlichen Rede zu denunzieren. Interessant ist, daß sich die Rhetorik der gesprochenen Rede von der der geschriebenen so gut wie nicht unterscheidet. Die Sprache aller Medien ist klischeehaft, aufgeblasen, rhetorisiert, melodramatisch, wirklichkeitsfern und verlogen, so lautet die Botschaft.

Parallel zum siebten Kapitel, das eine komplette Sendung von "Radio Amazonas" enthält, offeriert uns das neunte Kapitel die Lektüre der Sondernummer vom 5.1. 1959 der Zeitung "El Oriente", ergänzt um weitere wichtige Artikel desselben Blattes. Da wird zunächst vom Begräbnis der Brasilianerin berichtet, dann Pantaleóns Grabrede im Wortlaut gedruckt; darauf folgt ein Artikel über die Ermordung der "Visitadora", ergänzt um ihre Biographie. Sodann bringt "El Oriente" einen offenen Brief des Hermano Francisco, in dem dieser jede Verantwortung seiner Bruderschaft am Tod der Brasilianerin, die zu seinen Anhängern gehörte, entschieden dementiert. In einem Leitartikel protestiert "El Oriente" danach gegen die Befragung des Direktors der Zeitung durch die Polizei, um von ihm den Aufenthaltsort von Bruder Francisco zu erfahren: Dies sei ein gravierender Verstoß gegen die Pressefreiheit. Das Kapitel schließt mit einem Bericht über die Bestrafung der Mörder: Sie würden nicht vor ein Militärgericht gestellt, da der "Servicio de Visitadoras" keine militärische Einrichtung sei. Alle diese Beiträge könnten auch aus der Feder des "Sinchi" stammen, sie sind von eben demselben emphatischen und rhetorischen Diskurs getragen wie die Sendungen von "Radio Amazonas". Zitieren wir als Beispiel einen Abschnitt aus dem Leben der "schönen Brasilianerin":

"Luego de esta precoz y desdichada aventura sentimental, Olga Arellano Rosaura empezó a rodar por la pendiente de las malas costumbres y la vida airada, para la que incuestionablemente la ayudaban sus encantos físicos y su gran simpatía. Es así que, desde esa época, fue habitual distinguir su bella silueta en los lugares nocturnos de Iquitos, como el 'Mao Mao', 'La

Selva' y el desaparecido antro 'El Vergel Florido', que las autoridades debieron cerrar en su día por haberse comprobado que el citado bar, haciendo honor a su nombre, era una casa de citas donde perdían la virtud, de cuatro a siete de la tarde, alumnas de los colegios secundarios de Iquitos" (Vargas Llosa 1973: 268).

Für Vargas Llosa ist dieser journalistische Diskurs in der Presse und im Rundfunk ebenso provinziell und hinterwäldlerisch wie verblasen, rückständig und unwahrhaftig. Er zielt damit ganz generell auf den intellektuellen Konformismus der veröffentlichten Meinung in Lateinamerika. In *La guerra del fin del mundo* wird er diese Kritik heftig zuspitzen: Dort richtet sie sich gegen die lateinamerikanischen Intellektuellen insgesamt, die, wie er meint, in ihrer ideologischen (d. h. marxistischen) Verblendung genauso blind der Wirklichkeit begegnen wie Pantaleón und die Militärs. Auch sie sind im Grunde dogmatische Fanatiker.

In diesen Reigen gehört mit vollem Recht der Anführer der "Hermanidad del Arca". Seine Sprache ist ebenso gestanzt, ritualisiert und emphatisch wie die der Journalisten. Auch sie wird zum Instrument einer starren, dogmatischen und manichäischen Weltanschauung, die die Menschen in die Irre und, im Namen Gottes, zu barbarischen Grausamkeiten treibt. Vargas Llosa karikiert auch hier mit sarkastischem Spott einen religiösen Diskurs, der nach seiner Überzeugung für den traditionellen katholischen Klerus in Lateinamerika charakteristisch war und im ausgehenden zwanzigsten Jahrhundert wieder aufersteht in den Sprach- und Denkformen des religiösen Fundamentalismus, vertreten durch christliche Sekten oder den politischen Islamismus. Hier ein Ausschnitt aus dem Brief des Bruders Francisco an die Zeitung "El Oriente":

"Desde mi apartado refugio donde sobrellevo la CRUZ que el Señor ha querido destinarme, en su generosa e infinita sabiduría, manteniéndome lejos de las manos impías que no pueden ni podrán nunca atraparme ni alejarme del pueblo creyente, santo, BUENO, de las Hermanas y los Hermanos, unidos en cópula divina en el amor a Dios y en el odio al MALO, levanto mi mano y, moviéndola enérgicamente de izquierda a derecha y de derecha a izquierda, digo, acompañando el grito al gesto, ¡NO! [...]" (Vargas Llosa 1973: 271).

Vargas Llosa verurteilt die Repräsentanten von Kirche und Religion nicht weniger scharf als die Militärs. In *La casa verde* arbeiten sie

Hand in Hand bei der als Zivilisierung und Missionierung getarnten Unterdrückung und Ausbeutung der Indianer in der peruanischen Selva. In *La tía Julia y el escribidor* (Kapitel 14) verhöhnt er die Theologie der Befreiung durch die Karikatur eines Armenpriesters, der eine “filosofía de la prédica armada” vertritt und sich – wie einst Don Camillo mit Peppone – mit einem Betrüger namens Jaime Concha (einem Namensvetter des bekannten chilenischen Literaturwissenschaftlers) prügelt. *La guerra del fin del mundo* ist eine totale Abrechnung sowohl mit dem Militär als auch mit dem “Fanático Antonio Concheiro” und seinen irregeleiteten Anhängern. In *Historia de Mayta* radikalisiert er die Kritik an der Theologie der Befreiung, indem er sie direkt verantwortlich macht für die Verbrechen des Sendero Luminoso und seiner revolutionären Vorläufer; er polemisiert gegen Gustavo Gutiérrez, Ivan Illich und Ernesto Cardenal.⁹ Ein Besuch im “Museo de la Inquisición” in Lima dient schließlich als Anlaß für eine heftige Invektive gegen “la todopoderosa institución guardiana durante tres siglos de la ortodoxia católica en el Perú y en Sudamérica” (Vargas Llosa 1984: 120); es heißt da:

“Pensó: ‘Es un museo que vale la pena.’ Instructivo, fascinante. Condensada en unas cuantas imágenes y objetos efectistas, hay en él un ingrediente esencial, invariable, de la historia de este país, desde sus tiempos más remotos: la violencia. La moral y la física, la nacida del fanatismo y la intransigencia, de la ideología, de la corrupción y de la estupidez que han acompañado siempre al poder entre nosotros, y esa violencia sucia, menuda, canalla, vengativa, interesada, parásita de la otra. Es bueno venir aquí, a este Museo, para comprobar cómo hemos llegado hasta lo que somos hoy, por qué estamos como estamos” (Vargas Llosa 1984: 123-124).

⁹ (Vargas Llosa 1984: 61-92). Über einen Auftritt Ernesto Cardenals in Lima liest man da: “Apareció disfrazado de Che Guevara y respondió, en el coloquio, a la demagogia de unos provocadores del auditorio con más demagogia todavía de la que ellos querían oír. Hizo y dijo todo lo que hacía falta para merecer la aprobación y el aplauso de los más recalcitrantes: no había ninguna diferencia entre el Reino de Dios y la sociedad comunista; la Iglesia se había hecho una puta, pero gracias a la revolución volvería a ser pura, como lo estaba volviendo a ser en Cuba ahora; el Vaticano, cueva de capitalistas que siempre había defendido a los poderosos, era ahora sirviente del Pentágono [...]” (Vargas Llosa 1984: 91-92).

Das Militär, die Kirche, die Presse und die Intellektuellen, alle verraten ihre bornierte, dogmatische und fanatische Denkweise durch ihre starre, klischeehafte und tote Sprache, gleichgültig, ob sie sprechen oder schreiben.

Pantaleón y las visitadoras ist ein experimentell geschriebener, wiewohl sorgfältig komponierter Roman. Vargas Llosa betätigt sich aus dem Hintergrund als Arrangeur eines Hypertextes, den er aus Hypotexten unterschiedlicher Qualität zusammensetzt. Er jongliert mit den Möglichkeiten der Mündlichkeit und der Schriftlichkeit, alterniert komplizierte Mehrfachdialoge mit fingierten Dokumenten und treibt sein Spiel mit den Techniken der Schemaliteratur. Damit erreicht er die Entlarvung des omnipräsenten klischeehaften Denkens, Sprechens und Schreibens und denunziert einen gefährlichen Mangel an kritischer Reflexion. Darin sieht er die atavistischen Wurzeln der miserablen Wirklichkeit Lateinamerikas, für die er die Eliten in ihrer Gesamtheit verantwortlich macht: Politiker, Militärs, Priester, Intellektuelle und Journalisten. Was er später in *La guerra del fin del mundo* als Katastrophe ausmalen wird, skizziert er hier mit leichter Hand als das Melodram eines Radioteatros aus der exotisch-fernen peruanischen Selva.

Bibliographie

- Castro-Klarén, Sara (1979): "Humor y clase en *Pantaleón y las visitadoras*", in: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* V, 9 (Lima): 105-118.
- Coddou, Marcelo (1975): "Proposiciones para una consideración crítica del lenguaje narrativo de *Pantaleón y las visitadoras*", in: *Nueva Narrativa Hispanoamericana* 5 (New York): 137-157.
- Dauster, Frank (1980): "Pantaleón and Tirant. Points of Contact", in: *Hispanic Review* 48 (Philadelphia): 269-285.
- Galaz-Vivar Welden, Alicia (1994): "*Pantaleón y las visitadoras* o la ironía tragicómica del pequeño teatro del mundo", in: Ana María Hernández de López (Hrsg.): *Mario Vargas Llosa: Opera Omnia*, Madrid: Pliegos: 231-253.
- Garscha, Karsten (1990): "Die Auseinandersetzung mit der kommerziellen Massenkultur im lateinamerikanischen Gegenwartsroman, gezeigt am Beispiel von Mario Vargas Llosa", in: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin* 39/5 (Berlin): 461-465.
- Gnutzmann, Rita (1992): *Cómo leer a Mario Vargas Llosa*, Gijón: Júcar.
- (1998): "Reivindicación de Pantaleón y sus visitadoras", in: *Insula* 624 (Madrid): 13-17.
- Hernández de López, Ana María (Hrsg.) (1994): *Mario Vargas Llosa: Opera Omnia*, Madrid: Pliegos.
- Köllmann, Sabine (1996): *Literatur und Politik – Mario Vargas Llosa*, Bern/Berlin/Frankfurt am Main/New York/Wien: Peter Lang.
- Kristal, Efraim (1997): "Captain Pantoja and the Special Service. A transitional Novel", in: *Review of Contemporary Fiction* 17 (Elmwood Park, Illinois): 52-57.
- (1998): *Temptation of the World. The Novel of Mario Vargas Llosa*, Nashville: Vanderbilt University Press.
- Lichtblau, Myron I. (1994): "Las acotaciones como recurso narrativo en *Pantaleón y las visitadoras*", in: Ana María Hernández de López (Hrsg.): *Mario Vargas Llosa: Opera Omnia*, Madrid: Pliegos: 213-220.
- Luchting, Wolfgang (1984): "Un recurso narrativo como estructura. *Pantaleón y las visitadoras* de Mario Vargas Llosa", in: *Acta Literaria* 9 (Concepción): 121-126.
- Manning Lestrade, Patricia (1994): "Pantaleón Pantoja y la Hermandad del Arca", in: Ana María Hernández de López (Hrsg.): *Mario Vargas Llosa: Opera Omnia*, Madrid: Pliegos: 221-229.
- Oviedo, José Miguel (Hrsg.) (1981): *Mario Vargas Llosa*, Madrid: Taurus.

- (1982): *Mario Vargas Llosa: La invención de una realidad*, Barcelona: Barral.
- Rossman, Charles/Alan Warren Friedmann (Hrsg.) (1978): *Mario Vargas Llosa. A Collection of Critical Essays*, Austin/London: University of Texas Press.
- Scheerer, Thomas M. (1991): *Mario Vargas Llosa. Leben und Werk. Eine Einführung*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Sommers, Joseph (1975): "Literatura e ideología. El militarismo en las novelas de Vargas Llosa", in: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 2 (Lima): 87-112.
- Tusa, Bobs M. (1977): "An Interpretation of Mario Vargas Llosa's *Pantaleón y las visitadoras*", in: *Revista de Estudios Hispánicos* 11 (Alabama): 27-53.
- Vargas Llosa, Mario (1965): *La casa verde*, Barcelona: Seix Barral.
- (1973): *Pantaleón y las visitadoras*, Barcelona: Seix Barral.
- (1975): *La orgía perpetua. Flaubert y "Madame Bovary"*, Madrid: Taurus.
- (1977): *La tía Julia y el escribidor*, Barcelona: Seix Barral.
- (1981): *La guerra del fin del mundo*, Barcelona: Seix Barral.
- (1984): *Historia de Mayta*, Barcelona: Seix Barral.
- (1997): *Die Wirklichkeit des Schriftstellers*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Williams, Raymond Leslie (1983): "El arte narrativo de M. Vargas Llosa. Dos principios de organización en *Pantaleón y las visitadoras*", in: Charles Rossman/Alan Warren Friedman (Hrsg.): *Mario Vargas Llosa. Estudios críticos*, Madrid: Alhambra: 107-120.
- (1986): *Mario Vargas Llosa*, New York: Ungar.

José Morales Saravia

Humor, Parodie und Komödie in Vargas Llosas *Pantaleón y las visitadoras*

I

Die Geschichte des Hauptmanns Pantaleón Pantoja, dessen Vorgesetzte ihn damit beauftragen, ein mobiles Lusthaus für die im Urwald stationierten Soldaten einzurichten, bildet das Thema von *Pantaleón y las visitadoras*. Dieser Roman stieß unmittelbar nach seinem Erscheinen im Jahre 1973 auf starke Kritik. Der umstrittene Punkt war der Humor.¹ Bis zu diesem Datum hatte Vargas Llosa sozialkritische Fiktionen veröffentlicht und seine Position als "francotirador" galt als poetisches und politisches Bekenntnis, wie seine Rede "Literatur ist Feuer" bei der Verleihung des Preises Rómulo Gallegos 1967 klar ausdrückte.² Was diese kritische Rezeption noch mehr zuspitzte, war Vargas Llosas

¹ In seiner Besprechung schreibt Vilumara (1974: 40) folgendes: "Si el principal propósito de una farsa (y la novela pretende serlo, según se nos informa en la contraportada) es el de hacer reír, *Pantaleón y las visitadoras* se queda a medio camino. Por lo demás, de un escritor a quien 'le irritan los humoristas' se espera siempre algo más que diversión. Especialmente si este escritor se llama Mario Vargas Llosa". Egea (1974: 40) referiert folgendes: "Frente a *Pantaleón y las visitadoras* una parte de la crítica-crítica ha pretendido mostrarse muy dura. Las consideraciones de tipo negativo han saltado generalmente desde revistas o periódicos de mayor tirada". Luchting (1975: 216) redet von einer Konversion zum Humor und schreibt: "It is well-known that Mario Vargas Llosa over many years was 'allergic' to humor in fiction, as he himself expresses it. Then *Pantaleón y las visitadoras* came along, a hilarious book. It was the point of no return". Vgl. auch Tarquini (1980: 83-107).

² Vargas Llosa (1983: 134) Rede sagte unter anderem folgendes: "Es preciso, por eso, recordar a nuestras sociedades lo que les espera. Advertirles que la literatura es fuego, que ella significa inconformismo y rebelión, que la razón de ser del escritor es la protesta, la contradicción y la crítica. Explicarles que no hay término medio".

frühere Aussage über seine “Allergie” gegenüber dem Humor.³ Mit diesem Roman schien den damaligen Lesern nun, daß der peruanische Schriftsteller einen Wandel in seiner sozialkritischen Position und seinem poetologischen Verständnis vollzogen hatte: das Aufgeben des Ernstes und der Kritik, und stattdessen die Übernahme einer leichten, marktorientierten Heiterkeit – so die damalige Kritik.⁴ Und in der Tat war Vargas Llosa humorfeindlich, als er *Pantaleón y las visitadoras* schrieb; so äußerte er in einem langen Interview mit Ricardo Cano Gaviria, der von einem Wandel in Vargas Llosas Schaffen redete, folgendes:

“Realmente, es el primer texto que yo siento risueño [...] tengo muchas prevenciones contra el humor en literatura. Me río en la vida, claro, pero en literatura el humor me parece un ingrediente muy peligroso. Tiende a congelar, a helar, a matar las vivencias, a menos que sea sarcástico y feroz [...] Pero reconozco que en el asunto de Pantaleón hay un elemento risueño, un elemento humorístico congénito a la materia narrativa” (Cano Gaviria: 1972: 92).

Diese Meinung relativierte Vargas Llosa nach dem Erscheinen von *Pantaleón y las visitadoras* und erkannte dem Roman als Gattung nicht nur eine aufklärerische, sondern auch – in Polemik mit dem *Nouveau roman* und anscheinend in Übereinstimmung mit einem aufkommenden ästhetischen Paradigma⁵ – eine unterhaltsame Funktion zu:

³ Das Wort “Allergie” hat Vargas Llosa selbst benutzt. Vgl. Oviedo (1974: 333): “Es verdad que muchas veces, antes de escribir *Pantaleón*, dije que era alérgico al humor en literatura; lo pensaba así”.

⁴ Egea (1974: 40) faßt die kritischen Punkte folgendermaßen zusammen: “Parece ser que las acusaciones de ‘comercialización’ y ‘obra menor’ vienen propiciadas por el tono humorístico en que se desenvuelve la trama”. Zur positiven Rezeption vgl.: Grande (1973: 415-421); Oquendo (1973: 86-89); Hiriart (1974: 169); Lewis (1977: 77-81); Hoffman (1978: 387); Korn (1978: 1196).

⁵ Vargas Llosa spielt auf den *Nouveau roman* an, wenn er sagt: “Hay en este momento una corriente muy fuerte, sobre todo entre los narradores jóvenes, que quiere hacer de la novela un mero experimento lingüístico, privándola de lo que pienso constituye su alma: la historia. A esta amenaza, que, si triunfa matará a la novela o matará a los lectores (de aburrimiento), hay que responder con una narrativa cada vez más anecdótica, que no vacile en hacer suyos los temas, los estilos, las técnicas y los símbolos de los géneros populares” (Oviedo 1974: 334). Für die theoretische Ausarbeitung dieses aufkommenden Paradigmas erwähne ich stellvertretend die

“el humor no sólo es una dimensión importante de la experiencia humana, [...] sino que además es una veta riquísima para explorar al hombre y representarlo literariamente [...] En *Pantaleón* he usado un tipo de humor tosco y directo tratando de sacarles la vuelta a una serie de tópicos [...] ahora creo que hay que exigirle a la literatura no sólo que preocupe, abra los ojos de las gentes sobre lo que no saben o no quieren ver, y estimule la imaginación y la inteligencia de los lectores, sino también, y *al mismo tiempo*, que los divierta” (Oviedo: 1974: 333-334).

II

Anlässlich des Kolloquiums über das Komische, das 1974 von der Forschungsgruppe “Poetik und Hermeneutik” veranstaltet wurde, prägte Odo Marquard den Begriff “Exile der Heiterkeit”. Er zeigte, wie die Heiterkeit im damaligen Zeitgeist – gemeint ist die Frankfurter Kritische Theorie und Sartres Begriff der *littérature engagée* – zunächst aus der Realität und dann folgerichtig auch aus der Kunst verbannt wurde, also von Exil zu Exil getrieben wurde.⁶ Inzwischen sind nun 25 Jahre vergan-

Ausführungen von Jauß (1984: 158), der bezüglich der rezeptiven Seite der ästhetischen Erfahrung folgende kritische Sätze über einen Vertreter des *Nouveau romans* schreibt: “Was Flaubert nicht selten zum Novum einer ‘Dingpoesie’ steigert [...], versachlicht Robbe-Grillet in den litaneiartig wiederkehrenden Plantagenbeschreibungen von *La Jalousie* zur Extremform quasimathematischer Dingwahrnehmung, die dem Leser eine völlig ungewohnte, die Langweiligkeitsgrenze überschreitende Wahrnehmungsaskese abnötigt. Damit kann [...] das Verfahren der erschwerten Wahrnehmung seine kritische Funktion wieder verlieren und ein ‘materialistischer Szientismus’ schließlich die zweckentbundene Instrumentalität zu einer eigenen Erlösungsfiktion stilisieren”.

⁶ Ich zitiere folgenden Abschnitt aus Marquardt (1976: 137): “Es besteht eine Schuldvermutung gegen die durch Heiterkeit definierte Kunst: in eine scheinbare Autonomie entzieht sie sich – scheint es – jener absoluten und absolut ernststen Aufgabe, der sich – wenn die Kritik, die Ernst machen will, recht hat – nichts entziehen darf: dem vermeintlich unbedingten und totalen Pensum, die traurigen Verhältnisse zum Besseren, zum Besten wenden, also der Weltverbesserung. Wenn das so ist, kommt es darauf an, die Kunst zum Ernst zurückzurufen, sie zur Verantwortung zu ziehen und ihr ihre Heiterkeit auszutreiben durch die argwöhnische Frage, wie sie zu dieser absoluten Aufgabe sich verhalte [...]. Diese kritische Frage verschafft der Kunst schlechtes Gewissen und zerstört dadurch die Heiterkeit der Kunst”.

gen und das Komische scheint aus diesen Exilen zurückgekehrt zu sein. Theoretische Abhandlungen wie Bachtins Buch über Rabelais retten die Lachkultur und werten sie auf.⁷ Fiktive Texte wie Umberto Ecos Roman *Il nome della rosa* lassen als Ausdruck einer Sehnsucht nach der Rückkehr des Komischen Aristoteles' verschollenes Buch über die Komödie auftauchen und wieder verschwinden.⁸ Literaturwissenschaftler – hier ist vor allem Jauß' Auseinandersetzung mit Adorno und Barthes und der *Tel-Quel*-Gruppe gemeint – rechnen mit der von den kritischen Theoretikern proklamierten Negativität in der Kunst ab und sehen als legitim eine Ästhetik, die identifikatorische, bejahende und komische Elemente anerkennt.⁹ So scheint die Ästhetik der Negativität – in Burkes wirkungs-ästhetischer Terminologie eine Ästhetik des Furchtbar-Erhabenen¹⁰ und

⁷ Bachtin (1987: 117) schreibt bezüglich des Verhältnisses der Renaissance zum Lachen folgendes: "das Lachen hat eine tiefe philosophische Bedeutung, es ist eine Form der Wahrheit über die Welt im Ganzen, die Geschichte und den Menschen; es vermittelt eine besondere Sichtweise der Welt, sieht sie anders, aber nicht weniger richtig als der *Ernst*. Deshalb ist das Lachen in der großen Literatur (auch wenn sie universale Probleme ausspricht) ebenso gerechtfertigt wie der Ernst; wesentliche Bereiche der Welt sind überhaupt nur dem Lachen zugänglich".

⁸ Aus Ecos Roman (1996: 611) zitiere ich den entsprechenden Abschnitt: "'Ich will etwas sehen', sagte William [...]. 'Ich will das Buch sehen, das du [Jorge de Burgos] hier verwahrst, seit du es gelesen hast, weil du nicht willst, daß andere es lesen, das Buch, das du hier mit Hilfe allerlei raffinierter Machenschaften versteckt hältst und nicht zerstört hast, weil einer wie du keine Bücher zerstört, sondern hütet und vor fremden Blicken bewahrt. Ich will das zweite Buch der Poetik des Aristoteles sehen, das für alle Welt als verschollen oder niemals geschrieben gilt und dessen womöglich letzte Abschrift du hütest'".

⁹ Jauß (1984: 64-65) schreibt diesbezüglich folgendes: "Adorno hat die Theorie der ästhetischen Erfahrung vor allem dadurch herausgefordert, daß er die Reinheit der Reflexion, zu der sich das einsame Subjekt vor dem Kunstwerk läutern und erheben soll, gegen alles genießende Verstehen der Kunst ausspielte, in dem ihre kommunikativen Funktionen begründet sind. Er mußte darum auch der rezipierenden Seite einen aktiven Anteil an der Sinnkonstitution versagen. Rezeption, Kunstgenuß, Geschmacksbildung, Identifikation, Katharsis und Kommunikation sind in der *Ästhetischen Theorie* stets unter pejorativen Vorzeichen beschrieben, als falsches Verhältnis zur Kunst, das den Konsumenten im Zeitalter der Kulturindustrie unentrinnbar kennzeichne". Zur Kritik an Barthes und an der "Metaphysik der *rupture*" der *Tel-Quel*-Gruppe siehe Jauß (1984: 58-59).

¹⁰ Jauß (1984: 147) verweist auf die von Burke geleistete Befreiung der Aisthesis vom traditionellen Kanon des Schönen, die später der Avantgarde- bzw. der negativen Ästhetik ihre Ansätze liefern wird. Burke (1989: 72) definiert das Erhabene

in Rosenkranz' Auffassung eine des Häßlichen¹¹ – revidiert zu sein. Paradox scheint nun, daß z. B. Jorge de Burgos alias Jorge Luis Borges in Ecos Roman der Vertreter der Ästhetik dieses Furchtbar-Erhabenen ist und daß ebendieser Jorge Luis Borges in Jauß' Abhandlungen als Vorläufer des neuen Paradigmas gedeutet wird.¹² Ich möchte mich mit dieser Paradoxie nicht auseinandersetzen – dahinter steht die für meine Zwecke nicht ganz nützliche Diskussion über die Moderne und die Postmoderne –;¹³ sie dient aber meinen folgenden Ausführungen in zweierlei Hinsicht: erstens wirft sie die Frage nach dem Komischen als

folgendermaßen: "Alles, was auf irgendeine Weise geeignet ist, die Ideen von Schmerz und Gefahr zu erregen [...] ist eine Quelle des *Erhabenen*".

¹¹ Burke (1989: 160) erwähnt die mögliche Verbindung des Häßlichen mit dem Erhabenen: "Häßlichkeit ist nach meiner Auffassung ebenso gut verträglich mit der Idee von Erhabenem; ich möchte aber keineswegs behaupten, daß Häßlichkeit an sich eine erhabene Idee ist; sie ist es nur, wenn sie mit solchen Qualitäten verbunden ist, die einen starken Schrecken verursachen". Rosenkranz (1990: 5) definiert seinen Gegenstand folgendermaßen: "Der Begriff des Häßlichen als des Negativschönen macht also einen Teil der Ästhetik aus. Es gibt keine andere Wissenschaft, welcher derselbe überwiesen werden könnte, und es ist also richtig, von der Ästhetik des Häßlichen zu sprechen".

¹² In Ecos Roman fragt die Hauptperson William von Baskerville Jorge de Burgos, warum er Aristoteles' Abhandlung über das Lachen aus der Welt schaffen will. Jorge de Burgos' Antwort lautet: "Das Lachen befreit den Bauern von seiner Angst vor dem Teufel [...]. Doch dieses Buch könnte lehren, daß die Befreiung von der Angst vor dem Teufel eine Wissenschaft ist" (Eco 1996: 622). Jauß (1989: 13) schreibt diesbezüglich folgendes: "Ein untrügliches Kennzeichen dafür, daß sich ein neuer Epochenbegriff durchgesetzt hat, ist seine Bestreitung durch Vordatierung seiner Anfänge, mit dem Nachweis, daß alle behaupteten Innovationen schon bei Vorgängern zu finden seien [...]. Das gilt in besonderem Maße für Jorge Luis Borges, der zurecht als eine der Gründerfiguren der literarischen Postmoderne angesehen wird".

¹³ Ich verweise hier zunächst auf den Versuch von Rincón (1991: 246-264), Jorge Luis Borges innerhalb dieser Diskussion zu plazieren und auf die Revision des Postmoderne-Begriffs, die verschiedene Autoren in der Zeitschrift *Merkur* 594/595 unternommen haben, deren Fazit die Herausgeber folgendermaßen zusammenfassen: "Das Ergebnis ist eine Entdramatisierung: Es zeigt sich, daß wichtige Oppositionen zwischen Moderne und Postmoderne Differenzen sind, die es sozusagen von jeher schon gab, nicht nur in der Moderne" (Bohrer/Scheel 1998: 755).

einem Ausweg aus der ästhetischen Negativität auf,¹⁴ zweitens zeigt sie die Problematik eines literarischen Wandels in der lateinamerikanischen Literatur: Ricardo Cano Gaviria spricht im Zusammenhang mit Vargas Llosas Roman *Pantaleón y la visitadoras* von einer Alternative.¹⁵ Zu fragen wäre, ob der Rekurs auf den Humor, den dieser Roman anscheinend aufweist, eine Zäsur in Vargas Llosas Schaffen bedeutet, ob hinter diesem tatsächlich eine komische Sichtweise steht.¹⁶ Außerdem stellt sich die Frage, ob dieser Rekurs auf den Humor einen Strukturwandel mit sich bringt, der ein literarisches System innerhalb einer Geschichte des lateinamerikanischen Romans abschließt, das auf einer Ästhetik des Furchtbar-Erhabenen basiert, und andeutungsweise ein neues literarisches System eröffnet. Aus der kritischen Rezeption von *Pantaleón y las visitadoras* läßt sich bestätigen, daß das Komische für das damals geltende literarische System einen Bruch bedeutete und deswegen die

¹⁴ Rosenkranz (1990: 14) sieht z. B. das Häßliche nur als ein integriertes Moment innerhalb eines Prozesses und beschreibt den Ausgang aus der Negativität folgendermaßen: "Dieser innere Zusammenhang des Schönen mit dem Häßlichen als seiner Selbstvernichtung begründet daher auch die Möglichkeit, daß das Häßliche sich wieder aufhebt [...]. Das Häßliche befreit sich in dieser Bewegung von seiner hybriden, selbstischen Natur. Es gesteht seine Ohnmacht ein und wird *komisch*".

¹⁵ Cano Gaviria (1972: 92) sagt in seinem Interview folgendes: "Por lo que veo me da la impresión de que este tema [Pantaleóns Geschichte], en relación con los temas de tus libros anteriores, te va a plantear una alternativa ante algo por lo que no profesas al parecer mucha simpatía: una especie de humor negro, recóndito".

¹⁶ Bell-Villada (1979: 347) schreibt: "As in the author's earlier books, *Captain Pantoja* sniffs out corruption in high places, but it also presents something of a break, Vargas Llosa here shedding his high seriousness and adopting a humorous, ribald tone". Kristal (1998: 69-90) ordnet diesen Roman (zusammen mit *La tía Julia y el escribidor*) einer Übergangsphase ("transition") innerhalb des literarischen Schaffens von Vargas Llosa zu; seine Kriterien sind allerdings nicht ästhetischer bzw. literarischer, sondern ideologischer Natur. Scheerer (1991: 99) sieht hier auch einen Bruch und weist den Roman (zusammen mit *La tía Julia y el escribidor*) der Unterhaltungsliteratur zu, deren Strategie er kritisch definiert: "Probleme zur Sprache bringen, eine weltanschaulich genaue, kritische Position aber verweigern oder in humorvoller Form neutralisieren". Zur Zäsur-Problematik vgl. auch Roy (1975: 464-472).

Erwartungen der Leser, die durch diese Ästhetik geprägt waren, enttäuscht wurden.¹⁷

III

Wie ist nun der Humor im Roman konstruiert? Peter Bergers Ausführungen über das Komische weisen auf ein charakteristisches Element hin, nämlich auf das Zusammenkommen zweier unvereinbarer Ebenen als Ursache des Lachens (Berger 1998: 3-17). In der Tat wird beim Lesen von *Pantaleón y las visitadoras* oft gelacht – eher ein Lachen *über* die Hauptperson als ein Lachen *mit* der Hauptperson¹⁸ – und seine Ursache liegt in diesem Zusammenkommen von Unvereinbarem. Die Grundsituation für das Lachen wird durch eine hyperbolische Betrachtungsweise zugespitzt. Hier ist es weniger wichtig, daß dieses Zusammenkommen einer realen Begebenheit entspricht, wie Vargas Llosa in einem Interview über die realen Ereignisse erzählt, auf denen der Roman basiert (so etwas wie ein Prostituierten-Service für Soldaten im Urwald mag existiert haben),¹⁹ sondern wie diese Ereignisse künstlerisch zur komischen Grundsituation verarbeitet sind. Die Übertreibung geht von

¹⁷ Neben Scheerers zitierter Zuweisung dieses Romans zur Unterhaltungsliteratur sind auch andere enttäuschte Autoren zu erwähnen: Bumpus (1979: 635) schreibt: "the novel's plot is skimpy and the pace slow"; Lorenz (1979): "Es bleibt zu hoffen, daß Mario Vargas Llosa [...] diesen literarischen Verkehrsunfall heil übersteht".

¹⁸ Jauß (1976: 107) erklärt diesen Unterschied folgendermaßen: "Das Vergnügen am komischen Helden setzt die Unbetroffenheit des Zuschauers und damit die Fähigkeit voraus, die komische Auflösung heroischer Erwartungen zu erkennen und genießen. Es ist ein *Lachen über* [...], im Unterschied zum grotesken Lachen, das sich als ein *Lachen mit* [...] an der Lachgestalt einer komischen Figur entzündet, das Gegenüber von Zuschauer und 'Held' aufhebt". Zu diesem *Lachen mit*, fügt Jauß (1976: 109) hinzu, gehört auch der Heldentypus des humoristischen Helden; dieser, "der über sich selbst zu lachen vermag, [kann] durch den Triumph des Bewußtseins über Ansprüche und Ungunst der Realität im Zuschauer oder Leser eine humoristische Einstellung zur Welt freisetzen und derart die admirative Identifikation auf der Ebene der Heiterkeit wiederherstellen, die das Lachen über den herabgesetzten idealen Helden durchbrach".

¹⁹ Vgl. Cano Gaviria (1972: 90-91), wo Vargas Llosa auf das reale Substratum der Geschichte von *Pantaleón y la visitadoras* hinweist.

der verbreiteten Meinung aus, daß das warme und feuchte Klima der Tropen den sexuellen Trieb steigert. Im Roman läßt dieser gesteigerte Trieb die im Urwald stationierten Soldaten die Frauen der naheliegenden Dörfer vergewaltigen, was natürlich Unfrieden bei der Bevölkerung verursacht. So sehen sich die militärischen Behörden gezwungen, nach einer triebregulierenden und friedensstiftenden Lösung zu suchen. Zu der Hyperbel der sexuellen Steigerung, die das Problem ausmacht, kommt ein zweites Komik erzeugendes Element, nämlich die disparate Lösung: die Behörden beauftragen zunächst einen Ernährungswissenschaftler aus der Schweiz, für die Soldaten eine gewürzlose Diät zu gestalten, und geben dieser Lösung – ein drittes Element des Komischen – einen amtlichen Namen, der eine lachhafte Parodie ist: "Operation Rancho Suizo". Da die erste scheitert, folgt ihr die zweite disparate Lösung: den begabtesten Verwalter der militärischen Kräfte zu beauftragen, ein mobiles Lusthaus bzw. einen Truppenbetreuungsdienst zu organisieren. Zu der Hyperbel der Topik "Urwald und lascivia", zu der Disparatheit der Lösung und zur Parodie der amtlichen Sprache des Militärs kommt nun als weiteres Komik erzeugendes Element die Unvereinbarkeit der Aufgabe mit der dafür gewählten Methode hinzu: die zügellose Sexualität soll durch effizientes Verwalten in militärische Disziplin übergeführt werden. Der Ausgangspunkt des Romans ist mit der Erschaffung dieser komischen Grundsituation gestaltet. Wie sich diese Grundsituation entwickelt, läßt sich an der parodierten Sprache, an der Darstellung des komischen Helden und am Plot betrachten.

IV

Die Sekundärliteratur hat sich ausführlich mit der komischen Sprache in *Pantaleón y las visitadoras* beschäftigt und dabei auf die burlleske Nachahmung, auf die Parodie hingewiesen.²⁰ Sie durchdringt alle diskursiven Formen des Romans, nämlich Dialoge, Berichte, Wiedergabe von Träumen, Rundfunksendungen und Zeitungsartikel. Bei

²⁰ Zur Parodie in *Pantaleón y las visitadoras* siehe: Campos (1973: 11); Castro-Klarén (1979: 105-118); McMurray (1978: 44-53); Morello-Frosch (1979: 40-44); Richards (1986: 243-250); Uria-Santos (1979: 10-12).

solchen diskursiven Parodien wird das Lachen erzeugt, indem der Leser zunächst die Nachahmung einer Sprache, eines Diskurses, erkennt, gleichzeitig aber das Vorhandensein anderer, diesen Sprachen und Diskursen quer- oder entgegengesetzten Elemente wahrnimmt. Ich nenne einige wenige Beispiele.

Bei den Berichten, die Pantaleón Pantoja mit allem Ernst und Pflichtbewußtsein für seine Vorgesetzten verfaßt, verwendet er die unpersönliche Sprache des Amtlichen, fügt aber sehr persönliche, sogar intime Bekenntnisse hinzu, beschreibt so detailliert bis zum Obszönen seine Handlungen und Maßnahmen, verwendet dabei unerwartet Ausdrücke aus der Wissenschafts- und Umgangssprache und benutzt geschmacklose Bezeichnungen für das Sexuelle. Das Lachen über diese parodierten Berichte besteht darin, daß am Ende tatsächlich eine Amtssprache bleibt, die aus Intimität, Jargon, Pseudowissenschaft und Ganovenslang komponiert ist.²¹

Bei der Wiedergabe von Pantojas Träumen taucht eine Art Es-Erzähler auf, der Floskeln aus der Avantgarde-Poesie mit kitschigen Ausdrücken und abgenutzten literarischen Redewendungen verbindet.²² Der Leser hat durch diese Sprache den Eindruck, durch diese Parodie Zugang zu dem unmöglichen, abgewerteten und nicht ernstzunehmenden Unbewußten der Hauptperson gefunden zu haben. In ähnlicher Weise parodiert ein Zeitungsartikel, der das Leben und den Tod der Brasileña, der ermordeten Prostituierten darstellt, den naturalistischen Roman à la Zola und seine heute hohl klingende Rhetorik.²³ Die Sprache der Sensations-

²¹ Ein gutes Beispiel ist im Abschnitt zu finden, wo Pantaleón Pantoja die Preise je nach besonderer Dienstleistung beschreibt. Vgl. Vargas Llosa (1973: 48).

²² Ich zitiere ein Beispiel: "Una húmeda nostalgia ha impregnado el aire, nublado el sol, silenciado las cornetas, los platillos y el bombo, una sensación de agua que se escurre entre los dedos, de escupitajo que se traga la arena, de ardientes labios que al posarse en la mejilla se gangrenan, un sentimiento de globo reventado, de película que acaba, una tristeza que de pronto mete gol" (Vargas Llosa 1973: 54). Zur Funktion der Traum-Abschnitte vgl. Kerr (1986: 97-103).

²³ Der Zeitungsartikel trägt den Titel "Inquieta y escandalosa fue la vida de la visitadora fallecida". Ich zitiere einen Abschnitt: "Con un poco de suerte para ésta [Olguita], cuando la niña tendría unos ocho o nueve años, Traguito Hermes [ihre alkoholisierte Mutter] desapareció de Nanay abandonando a la desamparada chiquilla, la que fue recogida caritativamente por las Adventistas del Séptimo Día en su pequeño orfelinato [...] En dicha institución, esa pobre niña que hasta entonces se

presse wie auch die der Rundfunksendungen werden mit allen ihren Floskeln und Tricks im Roman transkribiert, wobei sich regionalistische, nationalistische, pseudo-modernisierende Diskurse je nach Gelegenheit miteinander kreuzen und so ihre Falschheit, heuchlerischen Absichten und ihren Opportunismus bloßstellen.²⁴ Dem Leser wird die kritische, wenn nicht moralisierende Funktion der Parodien offensichtlich: die Parodie wird hier Satire.

Wenn Pantojas Berichte in der Tat das Lachen erwecken, weil sie eine disparate Sprache vorführen, wird diese Hilarität schaffende Parodie durch Spott ersetzt, wenn Pantojas Träume dargestellt und die Hauptpersonen durch ihre Dialoge charakterisiert werden. Bei diesen Dialogen ist ein versteckter Erzähler zu sehen, der die Handlungen beschreibt und die Aussagen der Hauptpersonen in knapper Form kommentiert, der auch die Handelnden und Dialogisierenden mit Spitznamen und lächerlichen Verkleinerungen anredet.²⁵ Dieser Spott geht noch einen Schritt weiter und wird Satire bei der Wiedergabe der Sendungen und Zeitungsartikel. Humor im eigentlichen Sinne wird nur in zwei Fällen offensichtlich: Pantojas Frau Pocha – d. h. Consuelo – schreibt einen Brief an ihre

había criado como un animalito chusco, en la suciedad y en la ignorancia, recibí las primeras enseñanzas, aprendí a leer, escribir y contar, y llevé una vida modesta pero sana y pulcra, regulada por los severos preceptos morales de esa iglesia” (Vargas Llosa 1973: 266).

²⁴ “El Sinchi pregunta: ¿hasta cuándo, padres y madres de familia de la civilizada Loreto, vamos a seguir sufriendo angustias para impedir que nuestros hijos corran, inocentes, inexpertos, ignorantes del peligro, a contemplar como si fuera una kermesse o un circo, el tráfico de hetairas, de mujerzuelas desvergonzadas, de PROSTITUTAS para no hablar con eufemismos [...] No nos atemorizan las amenazas, nadie puede sobornarnos, nada atajará nuestra cruzada por el progreso, la moralidad, la cultura y el patriotismo peruano de la Amazonía” (Vargas Llosa 1973: 187-188).

²⁵ Ich zitiere ein Beispiel: “Imágenes de la humillación, instantáneas de la agria e inflamada historia del cosquilleo atormentador: en la estricta, fastuosa formación del Día de la Bandera, ante el Monumento a Francisco Bolognesi, el cadete de último año de la Escuela Militar de Chorrillos, Pantaleón Pantoja, mientras ejecuta con gallardía el paso de ganso, es súbitamente transportado en carne y espíritu al infierno, mediante la conversión en avispero de la boca de su ano y tubo rectal” (Vargas Llosa 1973: 79-80). Ich zitiere einen anderen Abschnitt: “–Despierta, hijito, ya son las seis – toca la puerta, entra al dormitorio, besa a Panta en la frente la señora Leonor–. Ah, ya te levante” (Vargas Llosa 1973: 211).

Schwester, der ein ganzes Repertoire von Parodien an verschiedenen Sprachebenen der peruanischen Mittelschicht vorzeigt; dieser Brief enthält nicht nur allerlei Witze, sondern ist von einer selbstironischen Schreiberin verfaßt.²⁶ Humor zeigt auch die Brasileña, die Prostituierte, die Pantojas Geliebte wird, als er sie für den Dienst engagiert und ihr die ganze Organisation mit der ernsten Sprache des militärischen Verwalters erklärt.²⁷ Pantojas Frau und Geliebte sind die einzigen Figuren, die Distanz zu sich selbst bzw. zu Pantojas Unternehmen bewahren; sie machen Witze, lachen und finden die von Pantoja so ernst genommenen Pflichten lustig; sie sind aber funktionale Hauptpersonen und kaum Träger der komischen Handlung.

V

Wenn die parodierte Sprache im Roman mehr eine kritisch-satirische als eine humoristische Auffassung zeigt, wie verhält sich dann das Komische bei der Darstellung der Hauptperson? Der Hauptmann Pantaleón Pantoja ist auf verschiedenen Ebenen dargestellt. In der privaten Sphäre – dazu gehören seine Frau Pocha und seine verwitwete Mutter Sra. Leonor – ist er Sohn und Ehemann. Als Sohn wird er von der Mutter, die sich um seine Gesundheit, Ernährung und seinen guten Ruf kümmert und ihn mit der Verkleinerung Panta oder Pantita anredet, wie ein kleines Kind behandelt. Als Ehemann steht er gegenüber seiner Frau, die ihn jeden Morgen weckt und zum Aufstehen auffordert, nicht weniger da wie ein kleines Kind. Das intime Eheleben ist auch von diesem infantilen Charakter geprägt: die Sexualität, die Lust, der Körper werden durch Verkleinerungen bezeichnet: “hacer cositas”, “mordiditas”, “orejitas”. Pantojas Infantilismus in der privaten Sphäre, der nicht zur Beschreibung

²⁶ “Estuve leyendo un folleto que me dio el doctor, todo muy bien explicado, te quedas bizca con el milagro de la vida. Si quieres te lo mando, así te vas instruyendo para cuando sientes cabeza, te cases, pierdas la virginidad y sepas lo que es manjar blanco, flaca bandida” (Vargas Llosa 1973: 72).

²⁷ “—¿Convoyes son los viajes a los cuarteles? – se asombra, palmorea, suelta una carcajada, hace un guiño pícaro, se disfuerza la Brasileña –. Y prestaciones deben ser, ay, qué risa” (Vargas Llosa 1973: 131).

eines Hauptmanns paßt, zielt aber auf die Hervorhebung seiner Unschuld und sollte dem Leser ein humoristisches Lachen entlocken. Ist aber dieser Infantilismus der Hauptperson in der privaten Sphäre eine Karikatur des Militärs, so erweitert sich diese Karikatur auf die Sphäre des Auftrags von Pantoja. Er ist auf der Arbeitssphäre der effiziente Verwalter, der sich als solcher unter seinen Kommilitonen an der Militärakademie einen Namen gemacht hat, aber auch unter seinen Vorgesetzten in den verschiedenen Ämtern, die er als Oberleutnant bekleidet hat. Der infantile Privatmann ist ein bis zur Besessenheit effektiver Verwalter, der den Truppenbetreuungsdienst, d.h. ein mobiles Bordell, erfolgreich einrichten, organisieren und funktionstüchtig machen muß. Sein Pflichtbewußtsein und sein Effizienzstreben werden bei ihm zur Monomanie, die bald über die Zusammenhänge und Konditionierungen die Oberhand gewinnt und ihn zur Realitätsfremdheit führt. Der Verwalter wird zu einer Karikatur der Effizienz, und diese Szenen bilden die besten lachhaften Momente des Romans. Ein gutes Beispiel dieser Komik ist Panta-leóns Auffassung, daß er kein mobiles Lusthaus verwaltet, sondern eine Sonderabteilung der militärischen Kräfte: eine Einschätzung, die er bei den Prostituierten und Zuhältern, aber nicht bei den unmittelbaren Vorgesetzten durchsetzen kann.²⁸ Ebenso komisch wirkt sein Bemühen, das Lusthaus und seine Funktion durch eine militärische Amtssprache zu kennzeichnen, sowie die Prostituierten als Soldaten und das Lusthaus als Kaserne zu führen.²⁹ Trägt Pantojas Handeln in der Arbeitssphäre zunächst quichotehafte Züge, so geht seine Karikierung durch die Übertreibung jener Züge auf der Ebene des Institutionellen noch einen Schritt weiter. Als Offizier zeigt sich Pantoja diszipliniert und gehorsam; seine amtlichen Berichte zeugen von dieser Facette, doch das besessene Effizienzstreben und seine Realitätsfremdheit, seine Monomanie, führen ihn nicht nur zu lachhaften, clownartigen Situationen, sondern sie treiben ihn

²⁸ “–Hay incompatibilidad entre visitadora y puta, con perdón de la expresión – sentencia el señor Pantoja–. Ustedes son funcionarios civiles del Ejército y no traficantes del sexo” (Vargas Llosa 1973: 117).

²⁹ “El Servicio de Visitadoras para Guarniciones, Puestos de Frontera y Afines se permite hacerle llegar estas Instrucciones, que, de ser estrictamente aplicadas, permitirán a su unidad aprovechar de manera racional y fructífera los servicios del SVGPFA y a este organismo cumplir su misión con eficacia y prontitud” (Vargas Llosa 1973: 147).

sogar bis zum Geschmacklosen und zur Obszönität, wie etwa bei der Erprobung aller lokalen Aphrodisiaka an seinem Körper und vor allem bei der keine Einzelheiten aussparenden Berichterstattung über diese Erprobungen und Handlungen.³⁰ Eine Karikatur eines Hauptmanns läßt sich nicht wirkungsvoller vorführen. Sind nun alle diese Karikierungen noch lachhaft, so nimmt das Lachhafte bei der Darstellung von Pantojas Alpträumen ab und die Karikatur wirkt schmerzlich. Die Darstellung von Pantojas Psyche ist in der Tat eine Karikatur des Unbewußten, und sie ist nicht nur – wie schon erwähnt – durch sprachliche Parodie konstruiert: die Verwandlung der marschierenden Soldaten in laszive Frauen unter dem spottenden Lachen der Vorgesetzten – der erste Alptraum –, die Darstellung der Hämorrhoidenoperation und die schmerzliche postoperative Folge – der zweite Alptraum –, und die Vermischung von Figuren, die zum Erhabenen und Niedrigen gehören, wie die Mutter mit der Matrone – der dritte Alptraum. Alle diese Szenen verursachen Pantoja Unglück und zeigen ihn nicht mehr als eine Karikatur, sondern als Opfer einer Situation, der er kaum Herr ist. So lassen Infantilismus, Realitätsfremdheit, Karikatur, Monomanie und Opfersein die Hauptperson des Romans letztendlich in einer extrem herabgesetzten Situation erscheinen: weder ist er ein Privatmann, noch ein Realist und Arbeitspragmatiker, noch behält er Distanz zu sich und den Institutionen.

Diese Herabsetzung, die fast den ganzen Roman durchzieht und Pantaleón Pantoja allmählich als eine humorlose und gescheiterte Figur erscheinen läßt, wendet sich in einer Heraufsetzung moralischer Implikationen am Ende des Romans, als die Folgen dieses Scheiterns eingeblendet werden.³¹ Diese Wendung rettet Pantaleón Pantoja nicht vor dem

³⁰ “Que en su afán de no escatimar esfuerzos para el mejor cumplimiento de la misión que la superioridad le ha encomendado y aun a riesgo de su salud física y de la estabilidad familiar, el suscrito decidió igualmente probar en su persona algunas de las recetas que la sabiduría y la lujuria popular loretananas proponen para el retorno o el refuerzo de la virilidad, vulgarmente llamadas, con perdón de la expresión, levantamueertos o, peor todavía, parapingas” (Vargas Llosa 1973: 90).

³¹ Zu den Begriffen “Herabsetzung” und “Heraufsetzung” schreibt Jauß (1976: 104) folgendes: “Die Umkehrung des ‘ernsten’ in einen ‘komischen’ Helden hat wenigstens zwei grundverschiedene Aspekte, je nachdem ob das Komische der Herabsetzung eines heroischen Ideals in eine Gegenbildlichkeit oder ob es der Heraufsetzung des materiell Leiblichen der menschlichen Natur entspringt”. Jauß (1976:

Scheitern, aber sie erhellt die sozialkritische Beurteilung des versteckten Erzählers gegenüber den Institutionen und ihren Vertretern: diese nämlich und nicht ihr Diener Pantoja erweisen sich nun als wahre Heuchler und Opportunisten.³² Bei dieser Wendung gerät Pantaleón Pantoja unter eine Sichtweise, die ihn als tragische Figur zeigt. Auf der Ebene des Privaten erscheint er nun als fürsorglicher Vater, treuer Ehemann und musterhafter Sohn. Auf der Arbeitsebene wird er zu einem von einem utopischen Impuls getriebenen Verwalter. Institutionell gesehen zeigt er moralische Integrität und Verantwortungsbewußtsein gegenüber seinen Vorgesetzten und Untergeordneten. Der karikierte Hauptmann wird am Ende des Romans als Vertreter eines abstrakten Idealismus dargestellt, der seine Größe im Scheitern gewinnt, im Scheitern gegen die Realität, die er wegen seiner von der Utopie getrübbten Sicht nicht wahrnehmen kann.³³ Wie jeder abstrakte Idealist zeigt er am Ende, daß er die Situation nicht verstanden hat. Er durchläuft demzufolge keinen Reifeprozess.³⁴ Vom komischen Helden ist nichts geblieben. Sein nicht Wahrnehmen-

125-130) sieht diese "Heraufsetzung" vor allem bei dem *humoristischen* Helden, der durch eine Komik der Unschuld zur 'humoristischen Katharsis' führt".

³² Der von Anfang an die Moral vertretende und gegen die Truppenbetreuung stehende Kaplan Beltrán, der gescheitert sein Militäramt aufgibt, wird am Ende in einem Dialog mit der Prostituierten Peludita folgendermaßen dargestellt: "–Me apresuré, retirándome en vez de dar la última batalla – recuesta la cabeza en la hamaca, mira al cielo y suspira el padre Beltrán–. Te confieso que extraño los campamentos, las guardias, los galones. En estos meses he soñado a diario con espadas, con la corneta de la diana. Estoy tratando de volver a vestir el uniforme y parece que la cosa tiene arreglo. No olvides las bolitas, Peludita" (Vargas Llosa 1973: 305).

³³ Lukács (1971: 83) definiert den abstrakten Idealisten folgendermaßen: "Die strukturbestimmende Problematik dieses Heldentypus besteht also in einem vollständigen Mangel an innerer Problematik und als Folge dieses Mangels in einem vollständigen Fehlen an transzendentelem Raumgefühl, an der Fähigkeit, Abstände als Wirklichkeit zu erleben". Zur Heldentypus-Problematik in diesem Roman vgl. auch Siemens (1977: 481-493); Dauster (1980: 269-285); Montenegro (1985: 269-293).

³⁴ Vgl. das Ende des Romans, wo Pantaleón Pantoja seine realitätsfremde Auffassung der Pflicht wieder ungebrochen zeigt: "–Brrrr, qué frío, que frío – se estremece Pochita–. Dónde están los fósforos, dónde la maldita vela, qué horrible vivir sin luz eléctrica. Panta, despierta, ya son las cinco. No sé por qué tienes que ir tú mismo a ver los desayunos de los soldados, maniático" (Vargas Llosa 1973: 309).

können und -wollen bedeutet aber ein kritisches Urteil über die mangelhafte und degradierte Realität.

VI

Was den Plot betrifft, sind die meisten Autoren über das Komische – Northrop Fries Ausführungen in *Anatomy of Criticism* folgend –³⁵ einig und definieren es als eine dreisätzliche Form: “eine feste und harmonische Ordnung werde durch Torheit, Besessenheit, Vergeßlichkeit, Stolz und Vorurteil oder auch durch Geschehnisse, die den handelnden Personen unbegreiflich sind, umgestoßen und dann wiederhergestellt” (Fuhrmann 1976: 65). Die Sekundärliteratur hat mehrmals auf die parallel verlaufenden, komplementär wirkenden und gegensätzlich funktionierenden zwei Plots in *Pantaleón y las visitadoras* hingewiesen.³⁶ Hermano Franciscos Plot verläuft unterschwellig zu Pantaleóns Erfüllung seiner Aufgabe und weist auf der Erzählebene kein komisches Element auf: der selbsternannte Prediger, der eine Sekte im Urwald gründet, Christi Kreuzigung aus dem Kontext herausnimmt und zum alleinigen rituellen Handlungsmodell seiner Sekte erhebt, kommt im Roman zunächst als eine winzige, ferne und komische Angelegenheit vor.³⁷ Bald erfährt der Leser jedoch indirekt, daß die Sekte bei der Bevölkerung gut angekommen ist und daß diese das rituelle Handlungsmodell mit Begeisterung aufgenommen hat. Der Kreuzigung aller Lebewesen, vor allem der Tiere und Insekten, folgt zum Entsetzen des Lesers die der Menschen, deren Höhepunkt die Kreuzigung des konsequenten Hermano Francisco selbst bildet. Diesem Plot liegt eine Sichtweise zugrunde, die sehr an Borges’ Ironie in der Erzählung “La pasión según

³⁵ Ich beziehe mich auf die deutsche Ausgabe: Frye (1964: 165-188).

³⁶ Siehe u. a. Roy (1974: 197-199); Tusa (1977); Williams (1977: 469-480); Christ (1978: 38-44); Díez (1978: 54-61); García (1978: 1-25); McMurray (1978: 44-53); Morello-Frosch 1979: 40-44.

³⁷ Vgl. Vargas Llosa (1974: 12, 16-17, 24, 30, 32-33). Ich zitiere die erste Erwähnung: “–En el nombre del Padre y del Espíritu Santo y del Hijo QUE MURIO EN LA CRUZ – eleva los ojos a la noche, baja los ojos a las antorchas el Hermano Francisco–. Mis manos están amarradas, el leño es ofrenda, ¡persíguese por mí!” (12).

San Mateo" erinnert, wenn die christlichen Dogmen in "barbarische" Hände geraten und wortwörtlich interpretiert werden.³⁸ Der Roman parodiert diese Dogmen und bringt sie – vor allem die Bedeutung des Opfers Christi – bis zum abstrakten und zusammenhanglosen und deswegen absurden Opferritual.

"Barbarisiert" dieser Plot die christliche Religion und läßt er die Urwaldbevölkerung als opfergierig erscheinen, so hat der Plot von Pantojas Handlungen zivilisatorische Züge und ist ein Versuch, im Urwald eine Ordnung herzustellen, die sich allerdings als solche nicht entlarven darf und versteckt bleiben muß. Pantojas Plot beginnt in der Tat mit der Feststellung einer harmonischen Ordnung. Der Oberleutnant Pantoja hat musterhaft seine Pflichten erfüllt und bis jetzt erfolgreich alle ihm zugesprochenen Ämter im Militärleben bekleidet. Von seinen bisherigen Vorgesetzten gelobt, bekommt er die erwartete Beförderung und wird Hauptmann. Diese Beförderung geht – wie im Militärleben üblich – mit einem neuen Dienstort, einem neuen Amt und einer neuen Aufgabe einher. Die erfolgreiche Erfüllung dieser Aufgabe wird seinem beruflichen Aufstieg weiter helfen. Der erste Abschnitt der dreisätzigen Form der Komödie ist so als Ausgangspunkt dieses Plots angegeben. Der zweite Abschnitt fängt im Grunde genommen mit Pantojas Auftrag an. Er hat eine wichtige, aber geheime Mission, die gegen sein Militärbewußtsein, seine Selbstachtung und seine Arbeitsmoral verstößt, er ist aber dafür wegen seiner Eignung und seines Talents ausgewählt worden: er ist ein disziplinierter Offizier. Die Zerstörung der anfänglichen Ordnung wird dadurch eingeleitet. Pantoja muß mit den Schwierigkeiten, die diese neue Situation mit sich bringt, fertig werden, und die schon erwähnten lachhaften Episoden ergeben sich aus dem Bestreben, diese Schwierigkeiten zu beseitigen: die Militarisierung des Prostituierten-Service, die Erprobung von Aphrodisiaka, die detaillierten Berichte etc. Als die ersten Hindernisse für die Erfüllung der Aufgabe beseitigt sind, Pantoja ein Erfolgserlebnis hat und sich eine gewisse Normalität innerhalb der außergewöhnlichen Situation einzustellen scheint – sie bietet weitere komische

³⁸ Zu dem realen Substratum der Figur Hermano Francisco hat Vargas Llosa (1978: 120-121) selbst informiert. Vgl. Borges (1989: 1060-1072).

Episoden, z. B. die über die Hymne des Lusthauses –,³⁹ tauchen weitere Schwierigkeiten auf, die diese scheinbare Normalität zerstören und den zweiten Abschnitt weiter entwickeln. Je effizienter und erfolgreicher die organisatorischen und verwaltungsmäßigen Maßnahmen nun sind, desto schwerwiegender und größer werden die Hindernisse, die das Unternehmen zum Scheitern bringen. Die Zivilbevölkerung klagt jetzt nicht mehr wegen der Vergewaltigung ihrer Frauen, stattdessen beschweren sich die Männer über ihren Ausschluß vom Service der Truppenbetreuung. Der Tod der Brasileña, der Geliebten Pantojas, die einer Auseinandersetzung zwischen Soldaten und Männern der Zivilbevölkerung zum Opfer fällt und gekreuzigt wird, hat keine komische Wirkung mehr. Pantojas überdimensioniertes Pflichtbewußtsein und seine Realitätsfremdheit lassen ihn bei ihrem Begräbnis in Militäruniform erscheinen und eine Trauerrede halten, als ob es sich um einen im Dienst gefallenen Soldaten handelt: damit ist das Geheimnis des Unternehmens verraten. Das Scheitern des Verwalters, des Hauptmanns Pantoja und seines Unternehmens ist vollzogen. Die militärischen Behörden schaffen den Service ab und Pantaleón Pantoja wird zum Hauptquartier beordert, um ihn aus dem Militärdienst zu entlassen. Der dritte Abschnitt der dreisätzigen Komödie bleibt aus. Stattdessen folgt eine andere Szene: da Pantaleón Pantoja den Militärdienst nicht verlassen möchte, unterzieht er sich einer Strafversetzung in die höchste und kälteste Region der Anden, die für einen Mann von der peruanischen Küste einem Exil gleicht. Der komische Plot mit seiner Wiederherstellung der anfänglichen Ordnung ist nicht vollzogen und das Exil der Hauptperson in diese ferne Region entspricht dem immer weiter getriebenen Exil des Komischen aus der Wirklichkeit. Diese Strafversetzung ähnelt Leutnant Gamboas Strafversetzung im

³⁹ Ich zitiere die ersten Zeilen von Pantaleóns entsprechendem Bericht an seine Vorgesetzten: "Que con motivo de celebrarse el día 4 de este mes el primer aniversario del SVGPFA, el suscrito se permitió ofrecer al personal masculino y femenino de este organismo, un sencillo almuerzo de camaradería, en el local del río Itaya, que, para no agravar demasiado el magro presupuesto del Servicio, fue elaborado por un grupo voluntario de visitadoras bajo la dirección de nuestra jefe de personal, doña Leonor Curinchila (*a*) Chuchupe" (Vargas Llosa 1973: 153).

Roman *La ciudad y los perros*⁴⁰ und auch Litumas Strafversetzung im Roman *Lituma en los Andes*. Rückblickend und mit Verweis auf Burkes Ästhetik des Furchtbar-Erhabenen könnte man sogar behaupten, daß Pantaleón Pantoja in den Anden die furchterregenden Geschehnisse erfahren wird, die die Hauptperson Lituma Jahre später im oben genannten Roman erlebt.⁴¹

VII

Als *Pantaleón y las visitadoras* erschien, wurde der Roman wegen seines "elemento risueño" als ein Wandel im Schaffen des peruanischen Schriftstellers verstanden. In der Tat weist der Roman *Pantaleón y las visitadoras* die damals so negativ bewerteten Elemente des Komischen auf und in der Tat hätte ihr Vorhandensein in einem literarischen System, das das Komische aus produktions- und rezeptionsästhetischen Prinzipien verdammt, einen Strukturwandel und eine Alternative zu dem damals herrschenden literarischen Erzählparadigma bedeutet. Die hier auf drei Ebenen vorgeführte Analyse des Komischen zeigt nun, daß das Komische zu seiner Abgeschlossenheit eigentlich nicht kommt. Das Komische in der Sprache wird Parodie, Verspottung eines gegebenen Stils, wobei diese Parodie das Satirische, d. h. das Kritische, noch intensiviert. So haben wir statt erlösenden Humors oder versöhnenden Lachens eine moralische Verurteilung. Dies läßt sich auf der Ebene der dargestellten Hauptperson weiter bestätigen: Identifikationsmöglichkeiten mit ihr bleiben dem Leser vorenthalten, da ihre Herabsetzung, wenn sie auch zunächst lustig scheint, völlig negativ geprägt ist. Die abschließende Heraufsetzung des Pantaleón Pantoja erfolgt nur im Zusammenhang mit der moralischen Verdammung der Institutionen, mit denen er sich

⁴⁰ Für die entsprechenden Abschnitte aus diesem Roman vgl. Vargas Llosa (1962: 315 und 322). Zum Thema der Intellektuellen und Militärs bei Vargas Llosa vgl. Oviedo (1978: 16-23).

⁴¹ Es handelt sich um den Tod von Touristen durch die Gewalt der terroristischen Gruppe "Sendero Luminoso" und vor allem um den Tod eines Bauern durch die rituelle Gewalt der Einwohner des Dorfes Naccos in den Hochanden. Vgl. Vargas Llosa (1993).

identifiziert, die ihn aber scheitern lassen. Wenn er am Ende einen Hauch von Positivität erhält und als abstrakter Idealist, als Utopist auftaucht, geschieht dies nur in Form einer Manipulation, die weiter der Kritik der Gesellschaft, ihrer Institutionen und Vertreter dient. Nichts ist bei Pantoja von einem humorvollen Helden zu verzeichnen, der sich selbst mit Ironie betrachtet. Der Leser lacht eher negativ über ihn als versöhnend mit ihm.⁴² Auch auf der Ebene des Plots sind die als komisch bezeichneten Elemente mangelhaft. Der abschließende Abschnitt der Komödie, der die umgestoßene anfängliche Ordnung wiederherstellt, fehlt im Roman. Weder taucht die erste Harmonie des beförderten Hauptmanns wieder auf, noch versöhnt sich Pantoja mit der Gesellschaft, eher bleibt er wie im zweiten Abschnitt realitätsfremd, unfähig zum Lachen und zur Selbstdistanz.

Hayden White macht auf ein vorkritisches Element bei der Konstruktion des Plots in der Geschichtsschreibung aufmerksam, das eine Sichtweise – er nennt es Ideologie – impliziert. So könnte einem tragischen Plot wie Pantojas Geschichte eine bestimmte, eine radikale Sichtweise entsprechen.⁴³ Vargas Llosas bisherige kritische Romane wiesen einen Plot auf, der die Hauptpersonen immer wieder an der Gesellschaft scheitern läßt. Vargas Llosa scheint zunächst dieser Sachverhalt, den White später formuliert hat, bewußt gewesen zu sein, wenn er in einem Interview sagt:

⁴² Jauß (1976: 130) beschreibt die Funktion des humoristischen Helden folgendermaßen: "Die wachsende Sympathie setzt ein Einvernehmen von Autor und Leser voraus, das [...] in einer Art von gesellschaftlichem Vertrag, einem gemeinsamen 'Patronatsrecht' gegenüber einer Gesellschaft wurzelt, derer wir bedürfen und die wir hassen, die wir aber eben auch darum lieben können. Ein humoristischer Held, der durch seine Unschuld komisch und zugleich sympathisch ist, gedeiht nur in einer Welt, in der wir mit ihm hassen und lieben, verachten und bewundern können".

⁴³ White (1991: 44) faßt seinen Ansatz folgendermaßen zusammen: "Ich behaupte, daß sich das ethische Moment einer Geschichtsdarstellung in der Art der ideologischen Implikation spiegelt, durch die eine *ästhetische* Wahrnehmung (die Modellierung der Erzählstruktur) und eine *kognitive* Operation (die formale Schlußfolgerung) so miteinander kombiniert werden, daß sich normative Aussagen aus Feststellungen ableiten lassen, die zunächst rein deskriptiv oder analytisch zu sein schienen". Zur Verbindung zwischen tragischem Plot und radikaler Auffassung siehe auch White (1991: 48).

“Pudiera ser que esos personajes que fracasan tanto en mis novelas [...] quizá sean en buena parte una proyección de ese sentimiento de fracaso implícito en la vocación del novelista” (Cano Gaviria 1972: 97).

Im gleichen Interview verweist er dann seine mögliche vorkritische Entscheidung bei der Konstruktion des Plots auf den Charakter der Wirklichkeit zurück:

“Dudo que de alguna de mis novelas se pueda decir que sus coordenadas no son históricas, que las frustraciones humanas que se dan en ellas derivan de un sino fatídico, anterior y superior a la existencia *concreta* de esos personajes. Es decir [como si se dijera] que el fracaso de los personajes no es histórico sino ontológico, que es implícito a la condición humana” (Cano Gaviria 1972: 98).

Damit steht er – auch mit Pantojas Geschichte – in der Tradition der kritischen Theorie, die die Heiterkeit aus der Wirklichkeit verbannt.

In diesem Kontext läßt sich die Aufregung der Leser, als *Pantaleón y las visitadoras* 1973 erschien, erklären. Die vom damaligen revolutionären Zeitgeist geprägten Leser – ich erinnere an die kubanische und peruanische Revolution, an die Unidad Popular in Chile – mußten sich zunächst in ihren Erwartungen enttäuscht fühlen, als Vargas Llosa dieses “elemento risueño” in den Roman einführte. Dennoch haben meine Ausführungen gezeigt, daß der Roman eine Welt entwirft, Hauptpersonen ausmalt und Handlungen vorführt, die trotz dieses Elements durch und durch von Kritik, Negativität und Furcht getränkt sind, d. h. daß sie dem damaligen literarischen System völlig entsprechen. Auch in diesem Roman erweist sich Vargas Llosas sozialkritische Auffassung, daß “die Literatur Feuer ist”. Die mögliche Zäsur, die Alternative, die tatsächlich eine komische, humorvolle Sichtweise bedeutet und die der Roman vertreten sollte, bleibt aus. Der Systemtheorie folgend kann man behaupten, daß ein neues Element einen Strukturwandel verursacht, wenn dieses eine Änderung der Struktur im System bedeutet. Das Komische kann in diesem Roman und in diesem literarischen System nur in der Form der Satire anschlußfähig werden, hat aber keinen

Strukturwert.⁴⁴ Die damalige kritische Rezeption des Romans verwechselte beide: Anschlußfähigkeit und Strukturwert. Dieser am Anfang erwähnte Wandel in Vargas Llosas Schaffen zeigt sich möglicherweise in dem letzten Roman *Los cuadernos de don Rigoberto*, in dem eine Positivierung, d. h. eine Entdämonisierung der Geschichte, des Plots und ihrer Träger vollzogen wird und dadurch die Möglichkeit einer Versöhnung mit dieser bisher als negativ empfundenen Geschichte auftaucht. In diesem Roman ist Vargas Llosa vielleicht zum ersten Mal tatsächlich ein komödienhafter Plot gelungen, selbst wenn der Humor nicht vorhanden ist. Aber das ist jetzt nicht mehr mein Thema.

⁴⁴ Luhmann (1996: 383-384) definiert den Begriff "Strukturwert" folgendermaßen: "Der Strukturbegriff präzisiert [...] die Relationierung der Elemente über Zeitdistanzen hinweg [...] Das heißt nicht, daß jede Struktur mit jeder Art von Elementen materialisiert werden kann, wohl aber, daß Strukturen auch beim Auswechseln der Elemente fortbestehen und reaktualisiert werden können [...] Strukturwert gewinnen diese Relationen nur dadurch, daß die jeweils realisierten Relationen eine *Auswahl aus einer Vielzahl von kombinatorischen Möglichkeiten* darstellen und damit die Vorteile, aber auch die Risiken einer selektiven Reduktion einbringen. Und nur *diese Auswahl* kann bei Auswechseln der Elemente *konstant* gehalten, das heißt mit neuen Elementen reproduziert werden". Zum Begriff "Anschlußfähigkeit" innerhalb der Theorie autopoietischer Systeme schreibt Luhmann (1996: 387) folgendes: "Die Reproduktion muß konkrete Elemente durch konkrete Elemente ersetzen. Die Beschreibung [dieser Elemente] kann sich mit statistisch kalkulierten Wahrscheinlichkeiten begnügen. Im einen Falle ist eher Anschlußfähigkeit, im anderen eher Redundanz gefragt".

Bibliographie

- Bachtin, Michael (1987): *Rabelais und seine Welt*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Bell-Villada, Gene (1979): "From the ribald to the bureaucratic", in: *Commonweal* 106, 8. Juni (New York): 346-347.
- Berger, Peter L. (1998): *Erlösendes Lachen. Das Komische in der menschlichen Erfahrung*, Berlin/New York: Walter de Gruyter.
- Bohrer, Karl Heinz/Kurt Scheel (1998): ["Vorwort"], in: *Merkur* 594/595 (Stuttgart): 755.
- Boland, Roy C. (1982): "Pantaleón y las visitadoras: A Novelistic Theory Put into Practice", in: *Revista de Estudios Hispánicos* XVI, 1 (Alabama): 15-33.
- Borges, Jorge Luis (1989): *Obras completas 1923-1972*, Buenos Aires: Emecé.
- Bumpus, Jerry (1979): "The good soldier", in: *Partisan Review* XLVI, 4 (Boston): 634-635.
- Burke, Edmund (1989): *Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen*, Hamburg: Felix Meiner.
- Campos, Jorge (1973): "Sátira y realidad en Vargas Llosa", in: *Insula* 323 (Madrid): 11.
- Cano Gaviria, Ricardo (1972): *El buitre y el ave fénix. Conversaciones con Mario Vargas Llosa*, Barcelona: Anagrama.
- Castro-Klarén, Sara (1979): "Humor y clase en *Pantaleón y las visitadoras*", in: *Revista de crítica literaria latinoamericana* V, 9 (Lima): 105-118 [auch als "Humor and class in *Pantaleón y las visitadoras*", in: *Latin American Literary Review* VII, 13, 1978 (Pittsburgh): 64-79].
- (1990) *Understanding Mario Vargas Llosa*, Columbia: University of South Carolina.
- Christ, Ronald (1978): "Rhetorics of the Plot", in: *World literature today* 52,1 (Oklahoma): 38-44.
- Dauster, Frank (1980): "Pantaleón and Tirant: Points of contact", in: *Hispanic Review* 48, 3 (Philadelphia): 269-285.
- Díez, Luys A. (1978): "Another Chapter of Peru's *Comédie Grotesque*", in: *Latin American Literature and Art Review* 23 (New York): 54-61.
- Eco, Umberto (1996): *Der Name der Rose*, München: DTV.
- Egea, Jean (1974): "*Pantaleón y las visitadoras*. Hacia la obra bien hecha", in: *Camp de l'Arpa* 9 (Barcelona): 40-42.
- Foster, David William (ed.) (1981): "Vargas Llosa, Mario (1936-)", in: *Peruvian literature. A Bibliography of Secondary Sources*, Westport, Connecticut/London, England: Greenwood Press: 283-303.
- Frye, Northrop (1964): *Analyse der Literaturkritik*, Stuttgart: Kohlhammer.

- Fuhrmann, Manfred (1976): "Lizenzen und Tabus des Lachens – Zur sozialen Grammatik der hellenistisch-römischen Komödie", in: Wolfgang Preisendanz/Rainer Warning (Hrsg.): *Das Komische*, München: Fink: 65-101.
- García, Franklin (1978): "Distintas formas de montaje en la novelística hispanoamericana contemporánea", in: *Revista canadiense de Estudios hispánicos* 3, 1 (Toronto): 1-25.
- Gladieu, Marie-Madeleine (1989): *Mario Vargas Llosa*, Paris: L'Harmattan.
- Grande, Félix (1973): "Visitar a los hambrientos", in: *Cuadernos hispanoamericanos* 277-278 (Madrid): 415-421.
- Hiriart, Rosario (1974): "Notas sobre *Pantaleón y las visitadoras* y *El fondo del vaso*", in: *Insula* 331 (Madrid): 16.
- Hoffman, Marcia R. (1978): "Vargas Llosa, Mario. Captain Pantoja an the Spacial Service", in: *Library Journal* 103, 1, February (New York): 387.
- Jauß, Hans Robert (1976): "Über den Grund des Vergnügens am komischen Helden", in: Wolfgang Preisendanz/Rainer Warning (Hrsg.): *Das Komische*, München: Fink: 103-132.
- (1984): *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- (1989): *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Kerr, Roy Albert (1986): "The Function of Dream Sequences in Mario Vargas Llosa's *Pantaleón y las visitadoras*", in: *Revista de Estudios hispánicos* XX, 3 (New York): 97-103.
- Korn, Eric (1978): "Carry on the Amazon", in: *Times Literary Supplement* 3994, 20. October (London): 1196.
- Kristal, Efraín (1998): *Temptation of the Word. The Novels of Mario Vargas Llosa*, Nashville: Vanderbilt University Press.
- Lewis, Marvin A. (1977): "Reading *Pantaleón y las visitadoras*", in: *Hispanófila* 60 (Chapel Hill, N.C.): 77-81.
- Lorenz, Günter W. (1979): "Auch Große können stolpern", in: *Die Welt* 21.07. 1979 (Hamburg).
- Luchting, Wolfgang A. (1975): "Mario Vargas Llosa converted to humor", in: *Hispania* 58, 1 (Stanford, Ca.): 216-217.
- Luhmann, Niklas (1996): *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Lukács, Georg (1971): *Die Theorie des Romans*, Darmstadt und Neuwied: Luchterhand.
- Marquard, Odo (1976): "Exile der Heiterkeit", in: Wolfgang Preisendanz/Rainer Warning (Hrsg.): *Das Komische*, München: Fink: 133-151.

- McMurray, George R. (1978): "The Absurd, Irony and the Grotesque in *Pantaleón y las visitadoras*", in: *World literature today* 52 (Oklahoma): 44-53.
- Merkur 594/595 (1998): Stuttgart, September/Oktobre.
- Montenegro, Nivia (1985): "El triángulo trinitario de *Pantaleón y las visitadoras*", in: *Hispanic Review* 53, 3 (Pennsylvania): 269-293.
- Morello-Frosch, Marta (1979): "Of Heroes and Martyrs: The Grotesque in *Pantaleón y las visitadoras*", in: *Latin American Literary Review* VII, 14 (Pittsburgh): 40-44.
- Morino, Angelo (1976): "*Pantaleón y las visitadoras*: un caso di autoregolazione testuale", in: *Annali, sezione Romanza* (Istituto Universitario Orientale) XVIII, 2 (Napoli): 163-185.
- Oquendo, Abelardo (1973): "Intromisión en Pantilandia", in: *Textual* 8 (Lima): 86-89.
- Otero, Carlos-Peregrín (1975): "Vargas Llosa. Teoría y Praxis", in: *Cuadernos del ruedo ibérico* 51/53 (Paris): 211-223.
- Oviedo, José Miguel (1974): "Mario Vargas Llosa: La alternativa del humor" (Seis problemas para Mario Vargas Llosa. Entrevista de José Miguel Oviedo), in: Julio Ortega (Hrsg.): *Palabra de escándalo*, Barcelona: Tusquets editor: 315-335.
- (1978): "The Theme of the Traitor and the Hero: On Vargas Llosa's Intellectuals and the Military", in: *World literature today* 52 (Oklahoma): 16-23.
- (1982): *Mario Vargas Llosa. La invención de una realidad*, Barcelona: Barral.
- Richards, Timothy (1986): "*Pantaleón y las visitadoras*: lo grotesco festivo", in: *Texto Crítico* XII, 34-35 (Xalapa): 243-250.
- Rincón, Carlos 1991: "Borges und García Márquez oder: das periphere Zentrum der Postmoderne", in: Robert Weimart/Hans Ulrich Gumbrecht/Benno Wagner (Hrsg.): *Postmoderne – globale Differenz*, Frankfurt/Main: Suhrkamp: 246-264.
- Rosenkranz, Karl (1990): *Ästhetik des Häßlichen*, Leipzig: Reclam.
- Roy, Joaquín (1974): "Mario Vargas Llosa. *Pantaleón y las visitadoras*", in: *Revista Iberoamericana* 86 (Pittsburgh): 197-199.
- (1975): "Reiteración y novedad de la narrativa de Vargas Llosa en *Pantaleón y las visitadoras*", in: *Cuadernos hispanoamericanos* 302 (Madrid): 464-472.
- Scheerer, Thomas M. (1991): *Mario Vargas Llosa: Leben und Werk. Eine Einführung*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Siemens, Williams L. (1977): "Apollo's Metamorphosis in *Pantaleón y las visitadoras*", in: *Texas Studies in Literature and Language* XIX, 4 (Texas): 481-493.

- Tarquini, Francesco (1980): "La selva dallo stupore al riso", in: *Letterature D'America. Ispanoamericana* I, 1 (Roma): 83-107.
- Tusa, Bobs M. (1977): "An Interpretation of Mario Vargas Llosa's *Pantaleón y las visitadoras*", in: *Revista de Estudios hispánicos* XI, 1 (Alabama): 27-53.
- Uria-Santos, María R. (1976): "*Pantaleón y las visitadoras*. Ejemplo de *ridentem dicere verum*", in: *Estafeta literaria* 596, 15. September (Madrid): 10-12.
- Vargas Llosa, Mario (1962): *La ciudad y los perros*, Barcelona: Seix Barral.
- (1973): *Pantaleón y las visitadoras*, Barcelona: Seix Barral.
- (1978): "El hermano Francisco", in: *Cambio* 16 358, 5. Oktober (Madrid): 120-121.
- (1983): *Contra viento y marea* (1962-1982), Barcelona: Seix Barral.
- (1993): *Lituma en los Andes*, Barcelona: Planeta.
- (1997): *Los cuadernos de don Rigoberto*, Madrid: Alfaguara.
- Vilumara, Martín (1974): "Mario Vargas Llosa: *Pantaleón y las visitadoras*", in: *Camp de l'Arpa* 9 (Barcelona): 39-40.
- Williams, Raymond L. (1977): "The Narrative Art of Mario Vargas Llosa: Two Organizing Principles in *Pantaleón y las visitadoras*", in: *Texas Studies in Literature and Language* XIX, 4 (Texas): 469-480.

Michael Rössner

Die Populärkultur und der Groß-Romancier.

Zu Mario Vargas Llosa

La tía Julia y el escribidor

Der Roman *La tía Julia y el escribidor* (1977) ist bislang in der Vargas-Llosa-Kritik eher stiefmütterlich behandelt worden, wie auch die Liste der Beiträge zu diesem Band zeigt. Die wenigen vorliegenden Beiträge haben aber immerhin präzise die Struktur herausgearbeitet (Gnutzmann 1980) und seit Ynduráin (1981) auch immer wieder auf den metaliterarischen Charakter insistiert, vor allem durch die Gleichsetzung – mutatis mutandis – des “Lohn- oder Kunstschreibers” Pedro Camacho mit dem realen und/oder impliziten Autor. Für diese Gleichsetzung, die Züge der Identifikation, der Selbstironie, der Distanzierung, ja der Karikatur annehmen kann, hat schon Ynduráin die wesentlichsten Argumente zusammengetragen, die vor allem auf der Übereinstimmung bedeutender Textpassagen in dem Roman mit Selbstaussagen Vargas Llosa in dem Bericht über die Entstehung seines Erfolgsromans *La casa verde* (*Historia secreta de una novela*, 1971) und mit Thesen aus seinem García Márquez-Buch *Historia de un deicidio* (1971) beruhen. So kann Ynduráin 1981 zu der sehr entschiedenen Feststellung gelangen: “Desde este momento [...] podemos ver la figura de Camacho, y su actividad, como un reflejo de la teoría literaria de Vargas Llosa” (Ynduráin 1981: 163-164). Freilich zeigt er bereits in diesem Artikel eine mehrfache Ausfächerung dieser metaliterarischen Gleichsetzung auf: neben den “escribidor” Varguitas und den “escriba” Camacho tritt noch der “grafógrafo” Salvador Elizondo, der das Einleitungszitat über die bis ins unendliche gespiegelte Selbstbeobachtung des Schreibers beisteuert. Gerhard Penzkofer hat später in die Reihe dieser “beschriebenen Schreiber” auch noch Varguitas’ Radioassistenten Pascual mit der Vorliebe für Katastrophennachrichten gestellt (Penzkofer 1995). Im Buch selbst findet zudem in der Figur des “Barden von Lima” aus der 9. Camacho-Serie eine Verdoppelung der Projektionsfigur Camacho als

Populärautor statt, wie schon Ynduráin (1981: 156-157) festgestellt hat. Ganz so einfach und mit schönen, klaren Oppositionen (einst/jetzt, trivial/hochkulturell) läßt sich also, so scheint es, dem Verhältnis der Autorenfiguren nicht beikommen.

Aber allein die Tatsache, daß Camacho als quasi-industrieller Produzent von Serienware Kunst¹ mit dem *poeta doctus* Vargas Llosa (und immerhin mit dessen kühnem Experimentalroman *La casa verde*) in Bezug gesetzt werden kann, muß Gralshütern der Literatur revolutionär und beunruhigend erscheinen; vielleicht eine Erklärung dafür, warum sich nicht allzu viele Kritiker mit diesem Buch beschäftigt und die wenigsten eine wirklich befriedigende Antwort auf das Verhältnis der beiden beunruhigend nahe gerückten Bereiche Hochkultur und Populär-, Massen- oder Trivialkultur gefunden haben.

In der Kritik gibt es daher, wenn ich richtig sehe, zwei Richtungen, die man als die "postmoderne" und die "moderne" bezeichnen könnte – wenigstens bezeichnen sie sich selbst zum Teil so. Die "postmoderne" Richtung insistiert darauf, daß Vargas Llosa sich mit diesem Roman hin zur "mass culture" geöffnet habe (McCraken 1980, aber auch Alfonso de Toro 1991 bzw. 1996); die "moderne" (Hermida-Ruiz 1994) meint dagegen, in dem Roman sozusagen die symbolische Darstellung eines "divorcio" des Autors Vargas Llosa von dieser "cultura popular" oder "de masas" zu sehen, einer Scheidung von dem "escribidor" Varguitas und dem "escriba" Pedro Camacho also, die ebenso harmonisch-nostalgisch vor sich gehen soll wie die Marios von der "tía Julia".

Beide Auffassungen haben etwas für sich; beide scheinen mir in ihrer Ausschließlichkeit freilich nicht befriedigend. Ich will daher hier für beide Seiten argumentieren, freilich nacheinander, und einige Argumente hinzufügen. Beginnen wir mit der 2. These, die auf den ersten Blick schwächer zu sein scheint – zumindest liegt sie weniger im Trend:

Ihr zufolge stellt Vargas Llosa also in diesem Roman in einer Art Exorzismus die lateinamerikanische Literatur der Vergangenheit an den

¹ Der Verweis auf Benjamins *Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit* (Benjamin 1974) gehört an dieser Stelle zweifelsohne zu den Sorgfaltspflichten des ordentlichen Wissenschaftlers, obwohl die Medien-Serienproduktion gegenüber der von Benjamin betrachteten Gutenberg-Methode noch eine beträchtliche Beschleunigung gebracht hat (vgl. etwa McLuhan 1995).

Pranger, um sich von ihr zu befreien. Sicherlich verkörpert Pedro Camacho nicht nur den Bereich der Trivialliteratur, sondern in gewisser Weise auch viele Züge der "traditionellen" lateinamerikanischen Literatur, zum Beispiel jene Dominanz der "story", die etwa Reich-Ranicki und sein "Literarisches Kleeblatt" als "ungehemmte Fabulierlust der Lateinamerikaner" zu bezeichnen lieben. Das Rezept der geradzahligen, der Camacho-*escritura* gewidmeten Kapitel scheint sich als "Realismus + Hyperbolik" mit einem gehörigen Schuß "violencia", Erotik, Inzestproblematik und dergleichen mehr darzustellen – eine Formel also, die auch auf Vargas Llosas Intimfreund und -feind Gabriel García Márquez prächtig zu passen scheint. Zu ihr kommt freilich, anders als bei Gabito, eine veraltete sprachliche Form, was der "Prä-Boom-Generation" entsprechen würde. Pedro Camacho faßt seine gewerbliche Serienschreibkunst als "Arte" mit Großbuchstaben auf, liebt verschnörkelte Konstruktionen,² hochtrabende und doch abgedroschene Metaphern und benützt gerne ein Zitatbuch als Handwerkszeug. Camacho hat Erfolg; Varguitas dagegen, bestrebt, sich zu emanzipieren, unterliegt mit seinen elaborierten Cuentos, die immer wieder neue Experimente nach europäischen Vorbildern versuchen, aber offensichtlich eher handlungsarm sind. Er unterliegt nicht nur, er verfällt dem Charme der Gegenseite – dem fascinosum Camachos ebenso wie dem der Serienliebhaberin Julia, die ihn die "Inzestproblematik" und ein "radioteatro" am Ende – wenn schon nicht anhören, so doch erleben läßt – ein Faktum, das zweifelsohne im Widerspruch zu der "modernen" These steht.

Die "moderne" Seite argumentiert dann freilich gerne mit dem Schlußkapitel; Vargas Llosa zeige hier den letztendlichen Triumph der bleibenden (weil modernen und anspruchsvollen) eigenen Literatur über die vergängliche (weil prämoderne und industriell produzierte) Schreibe Camachos, weil Mario jetzt Don genannt wird, in Europa berühmt geworden ist und viel Geld verdient, während Pedro Camacho offensichtlich nach dem Irrenhausaufenthalt eine gescheiterte Existenz

² An dieser Stelle ist auf die – meines Erachtens eher fruchtlose – Diskussion über den "barroquismo" oder "neo-barroquismo" der lateinamerikanischen Literatur zu verweisen, die mit Alejo Carpentier (Carpentier 1981) beginnt, und eben an diesen – bei Camacho zweifelsohne hyperbolisch verzerrten – Schnörkeln des sprachlichen *ornatus* einhakt.

darstellt. Das ist schon richtig, aber in dieser apodiktischen Schärfe doch auch nicht so unbedingt einleuchtend.

Es stellt sich nämlich zum Beispiel die Frage, warum dieses Kapitel nichts oder fast nichts über die zu diesem Zeitpunkt (ca. 1975) gegenwärtigen Camachos sagt, also über die Verfasser von Telenovelas und *soap operas* im Fernsehen, die an die Stelle der magischen Radiofiktion getreten sind, in der eine schöne, sonore Stimme tatsächlich vermocht hat, den Hörer(inne)n einen Märchenprinzen vorzugaukeln, während die Radiosprecher im Roman eher wie ein Häuflein mißgestalteter, grotesker Zwerge wirken. Daß das Kapitel XX tatsächlich ganz ernsthaft den – durch den wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Erfolg errungenen – “Sieg” der “modernen” Hochliteratur über das Genre Trivialliteratur feiert und nicht bloß die Ablösung der trivialen Radioserien durch die nicht minder trivialen Fernsehserien, das wagt man zu bezweifeln.

Freilich könnte man einer solchen Interpretation etwas mehr abgewinnen, wenn man einen intertextuellen Zusammenhang beachtet, der bislang in der Kritik wenig oder gar nicht angesprochen worden ist. Zwar ist häufig von Flaubert die Rede, allerdings immer von dessen *Madame Bovary*, doch mit diesem scheint mir der Roman nur indirekt zu tun zu haben. Unübersehbar ist meines Erachtens dagegen die Tatsache, daß er nach dem Muster der *Education sentimentale* gestrickt ist. Auch hier findet ja eine solche ironische “Education sentimentale” des jungen, ichsagenden Varguitas statt; auf den beiden Ebenen Erotik und Literatur wird er, in der Hauptstadt zum Studium eingetroffen, einem solchen Bildungsprozeß unterworfen, geleitet von einer ihn obsessiv beherrschenden Liebe zu einer älteren Frau (die zwar in seinem Fall nicht anderweitig verheiratet, aber durch eine andere Eigenschaft – als “Tante” – sozusagen “tabu” ist). Im Unterschied zu Flauberts willensschwachem Helden Frédéric zeigt sich der Lateinamerikaner Varguitas freilich tatkräftig. Er setzt allen melodramatischen Hindernissen zum Trotz seinen Willen durch und heiratet die Tante. An der Desillusion ändert das freilich nichts, nur daß Don Mario im Unterschied zu Frédéric mittlerweile “seinen Weg gemacht” hat, allerdings nicht mit der Camacho-Literatur, sondern in und mit teilweise europäisch fundierten Literaturmustern der Boom-Literatur, die in der Dichotomie etwa von Hermida-Ruiz (1994) der “modernen” Seite zuzurechnen wären.

Dadurch bekommt der Epilog – wie in der *Education sentimentale* viele Jahre nach der Haupthandlung angesiedelt – eine andere Rolle: nicht um frustrierte, zu spät einer nicht mehr annehmbaren Erfüllung zustrebende erotische Sehnsucht geht es hier, an die Stelle der – gönnerhaft mit ein paar launischen Worten verabschiedeten – Tante Julia tritt als Vertreter der Welt der Jugend Pedro Camacho, der Vargas Llosa in einer desillusionierenden äußeren Gestalt entgegentritt. Auch daß diese Begegnung in Zusammenhang mit dem nostalgischen Zusammentreffen mit den alten Jugendfreunden Pascual und Pablito erfolgt, verweist auf den Schluß der *Education sentimentale*, wo Frédéric mit seinem Freund Deslauriers über die “gute alte Zeit” spricht. Sogar die Bedeutung der Haare aus der Schlußszene des Flaubert-Romans behält der Autor quasi als “Markierung” der intertextuellen Beziehung bei: “El cambio principal se debía al pelo; al cortarse la cabellera que le llegaba a los hombros y hacerse ese rapado, su cara se había vuelto más angulosa, más pequeña, había perdido carácter, solvencia” (Vargas Llosa 1986: 441). Ähnlich ist es auch der Anblick der weißen Haare der Mme. Arnoux, der Frédéric als “un heurt en pleine poitrine” aus seiner “Jugend-Nostalgie” reißt.

Camacho als “gealterte Jugendliebe” also? Tatsächlich könnte man über den reinen – und nun vielleicht doch wieder postmodern zu nennenden – spielerischen Genuß der Intertextualität hinaus in dem Verweis auf Flauberts Roman (der wohl auch nicht ganz eindeutig in seinem Sinn festlegbar ist) einen Ansatz für eine Distanzierung/Nostalgie gegenüber der eigenen (literarischen) Vergangenheit sehen.

Andererseits kann ich auch nicht glauben, daß das Buch sozusagen programmatisch Vargas Llosas Abschied von der Populärkultur und/oder Postmoderne zelebrieren soll. Ein Gegenargument liegt schon darin – ich sage nichts Neues –, daß Camacho weitgehend dem Bild des latein-amerikanischen Autors auch in der Vargas Llosa-Theorie des “deicidio” entspricht – auch deshalb wurde diese Figur ja immer als Selbstpersiflage gedeutet: Camacho-Vargas Llosa ist ja tatsächlich jener Schöpfer, der sich an die Stelle Gottes setzt, aber eben dann in seiner Hybris nach antik-mythischem Vorbild mit Wahn geschlagen wird. Wie Goethes “Zauberlehrling” wird er die Geister (Figuren), die er rief, nicht mehr los, sie bedrängen ihn, werden übermächtig, zerstören ihn am Ende. In *Historia secreta de una novela* hat Vargas Llosa selbst angedeutet, daß das auch einer eigenen traumatischen Erfahrung entspricht. Außer-

dem: Ginge es nur um das Thema der Desillusion nach dem Vorbild der *Education sentimentale*, dann wäre Camacho zu sehr präsent, nicht nur als Figur, sondern vor allem mit seinen Texten. Diese als Radioteatros ausgegebenen Episoden durchwuchern das Buch, und das ist umso bemerkenswerter, als der junge Ich-Erzähler (laut eigener Aussage) sie sich gar nicht angehört hat. An Stelle von Varguitas muß das also der Leser tun, zusammen mit den vielen Tanten, Onkeln und sogar dem karikierten Militärdiktator, der sich die Hörspiele aufzeichnen läßt, um sich nach getanen Staatsgeschäften des Abends an ihnen zu delektieren.

Die massive Präsenz dieser Texte läßt es geboten erscheinen, sie einmal näher zu betrachten. Dabei zeigt sich zunächst, daß sie deutliche thematische Parallelen zur Haupthandlung aufweisen, wie in der bisherigen Kritik bereits gezeigt wurde (schon bei Ynduráin 1981). Strukturell sind sie nach einem stets wiederkehrenden Muster gestrickt: Vorstellung der Personen und ihrer Vorgeschichte nach Erzählmustern des Trivialromans aus dem 19. Jahrhundert – Höhepunkt-Ereignis in der Gegenwart – Ende in einem aus rhetorischen Fragen bestehenden "suspense", der Spannungsmuster der Serienliteratur anzuzeigen scheint.

Vor allem aber sind die Texte erstaunlich weit von dem entfernt, was sie zu beschreiben vorgeben, von einem "radio-teatro": Zunächst weisen sie nicht jenes Mindestmaß an Dramatizität auf, ohne das auch Hörspiele (in denen man mit einem Zwischentexte sprechenden "Erzähler" operieren kann) nun einmal nicht auskommen. Der Dialog ist auf ein Minimum reduziert, in einigen Texten überhaupt ausgeschlossen, selbst in jenen Szenen, in denen man sich einen solchen erwarten würde, zum Beispiel in der Auseinandersetzung des Rattentöters Federico Téllez Unzátegui mit Frau und Töchtern (Vargas Llosa 1986: 182 und folgende). Dadurch ergibt sich der – in der Kritik auch immer wieder angesprochene – Eindruck eines Fortsetzungs-Kolportageromans, nicht aber der einer Serie in modernen Medien (Hörfunk, Fernsehen). Man kann dies als Lapsus des Autors deuten, als Hinweis darauf, daß Camachos Figur lediglich Symbolcharakter hat und für die "alte" lateinamerikanische Literatur schlechthin stehen soll (siehe oben) oder als bewußte Verfremdung, die wiederum nach der zitierten Dichotomie eher der postmodernen Seite (wenngleich ich bei dieser Benennung meine Zweifel hätte) zuzuordnen wäre. Ironischerweise vertauschen die Tia-Julia-Episode und die Camacho-Texte auch hier die Rollen: Im

Unterschied zu Camachos Fragmenten geht es in der Vargitas-Geschichte nach dem "suspense" tatsächlich immer weiter, können auch die mit Spannung erwarteten "Katastrophen" letztlich das Streben der Geschichte zu einem "happy end" nicht aufhalten – und auffällig ist auch, daß in dieser Ebene des Romans (also den ungeradzahligen Kapiteln) wesentlich mehr Dialog zu finden ist als in den angeblichen "radioteatros".

Auch dieses Spiel mit den vertauschten Rollen könnte man als Argument gegen die These Hermida-Ruiz' ins Treffen führen, die als Conclusio ihres Aufsatzes schreibt: "Como vemos, la novela, lejos de participar en la integración de la cultura de masas en la literatura, concluye delimitando fronteras y haciendo una apología del escritor más altamente modernista" (Hermida-Ruiz 1994: 277). So einfach liegen die Dinge wohl nicht, wenngleich eine gewisse Distanzierung durch die Flaubert-Parallele angedeutet erscheint. Aber es ist doch wohl nur eine spielerische Distanzierung.

Was mich an der Geschichte interessiert, ist freilich nicht nur die etwas fruchtlose Diskussion zwischen "Moderne" und "Postmoderne", sondern – unter einem kulturwissenschaftlichen Gesichtspunkt – die anders geartete Bewertung und "Fruchtbarmachung" der Sphäre der "populären" Kultur. In diesem Zusammenhang ist festzuhalten, daß die *Tía Julia* nach der Abwendung von Sartre und auch von García Márquez konzipiert ist, zu einem Zeitpunkt also, als Vargas Llosa – nach eigener Aussage –³ entdeckt hatte, daß Lachen in der Literatur nicht verboten ist. Diese neue Art des Humors (um die Varguitas sich im Roman noch verbissen durch Mark Twain- und Jardiel Poncela-Lektüre bemüht) scheint nun tatsächlich einen Paten zu haben, der in gewisser Weise auch ein Pate der "Postmoderne" ist: Jorge Luis Borges.

Daß rein stilistisch die ersten Seiten des Romans ein Borges-Pastiche sind, ist in der bisherigen Kritik schon bemerkt worden. Ich glaube aber, daß Borges noch in einer anderen Hinsicht präsent ist – in seinem unverkrampften und fruchtbaren Verhältnis zur argentinischen Populärkultur. In einem anderen, jüngst vergangenen Berliner Symposium über

³ Unter anderem bei seiner Lesung und Diskussion im Münchner Instituto Cervantes im April 1998.

Tango und Literatur⁴ hat sich gezeigt, daß große Autoren wie Borges und Cortázar den Umgang mit den Mythen des Populären, wie sie in *Tango-canción*, *sainete criollo* oder *literatura de arrabal* verbreitet werden, nicht nur nicht scheuten, sondern gerade aus diesem Umgang neue ästhetische Effekte gewinnen konnten, die natürlich die Ironie nicht ausschließen, wohl aber ihre zerstörerische Verwendung.

In diesem Sinne war es zumindest in der argentinischen Literatur seit der Avantgarde nicht erforderlich, im Sinne von Leslie Fiedlers Aufsatz "Cross that border – Close that gap" (Fiedler 1971) die Auflösung der Grenzen zwischen "high culture" und "low culture" zu fordern oder gesondert festzustellen. Die Aufnahme von Tango-Textdichtern wie Enrique Santos Discépolo in den Olymp der großen Lyriker ist kaum jemals ernsthaft in Frage gestellt worden, und die singuläre Stellung des "populären" (im doppelten Wortsinn) Gaucho-Gedichts *Martín Fierro* als "Nationalepos" zeigt, daß es dazu auch nicht einmal der grenzenaufhebenden Wirkung der Avantgarde bedurft hätte.

Die Einbeziehung des "populären" Elements in die Literatur gerade im Bereich der Intertextualität wurde aus diesem Anlaß an zahlreichen Beispielen demonstriert. Speziell für Tango-Texte habe ich das vor einiger Zeit an durchaus "hochliterarischen" Werken wie Bioy Casares' *Sueño de los héroes* oder Marechals *Adán Buenosayres* gezeigt (Rössner 1996). Solche Texte, aber auch solche thematischen Stoffe fungieren als oft ironische Folie, aus der sich aber erst die ästhetische Wirkung des Haupttextes ergibt; als entscheidender Bestandteil des kulturellen Umfelds prägen sie den Kontext, in dem der Text und seine Signale verstanden werden muß, und tragen daher zu jener prinzipiellen Schwierigkeit der Annäherung europäischer Leser an lateinamerikanische Texte bei, von der Dieter Janik in seiner Habilitationsschrift (Janik 1976) gesprochen hat. Nicht nur in Bezug auf magische Praktiken indigener oder mestizischer Bevölkerungsgruppen, auch hinsichtlich der städtischen Alltagskultur ist eine gewisse Kontextdifferenz festzustellen, die gegenüber der deutschen Kultur, die immer schon zu einer klaren Scheidung in "hohe" und "triviale", in "künstlerische" und "kommerzielle" Literatur tendiert hat, noch stärker akzentuiert ist.

⁴ Vgl. die in Vorbereitung befindlichen Akten Michael Rössner (Hrsg.), *Tango y literatura. Una historia de promiscuidad fructífera*, Frankfurt/Main: Vervuert.

Daß das für Spanien etwa wesentlich weniger Berechtigung hat, sieht man an Lope de Vegas heutigen Popstars oder Fußballidolen vergleichbarem Erfolg bei den Massen ebenso wie an den – vielleicht als Prototypen der “Serienliteratur” zu wertenden – Erfolgsgenres mit ihren endlosen “Fortsetzungen” im 16. und 17. Jahrhundert: Ritterroman, Schäferroman, Schelmenroman; man sieht es auch an der bleibenden Bedeutung des *género chico*, das etwa in unserem Jahrhundert mit der Indienstnahme durch Buero Vallejo zur “Zensur-Umgehung” (vgl. Härtinger 1997) eine ganz neue, faszinierende und auch ästhetisch beeindruckende “Wiedereingliederung” in die “Hohe Literatur” erfahren hat.

Kein Wunder also, daß auch in der hispanoamerikanischen Literatur die Grenzen zwischen den “Literaturfächern” immer schon viel durchlässiger gewesen sind. Man denke etwa – um nur ein Beispiel zu nennen – an den *Carnero* des Kolumbianers Rodríguez Freyle aus dem 17. Jahrhundert (Juan Rodríguez Freyle: *El carnero. Conquista y descubrimiento del Nuevo Reino de Granada*, 1638). Unter dem sowohl als “Widder” wie als “Rammbock” und als “Karner, Beinhaus” übersetzbaren Titel verbirgt sich eine Chronik der hundert Jahre, die zum Zeitpunkt der Beendigung des Manuskripts seit der Eroberung von Neu-Granada verstrichen waren, aber auch eine Art “Novellenband”, eine reiche Sammlung von Anekdoten aus der Kolonialzeit, die das Bild einer instabilen, von Leidenschaften beherrschten Gesellschaft vermitteln, in der besonders die Frauen immer wieder Anlaß zu Eifersuchtsdelikten geben. Wie Camacho berichtet Rodríguez Freyle unzählige Gattenmorde, Ehebrüche und Rachetaten, um immer wieder – in ähnlich rhetorischer Pose – auszurufen: “Oh Schönheit, die du so viel Böses verschuldet hast! Oh Frauen!”

Wie der “escriba” bei Vargas Llosa hat also schon der Chronist des 17. Jahrhunderts aus der “Crónica” die Kleinchronik, aus der Kleinchronik die unerhörte Geschichte gemacht, hat auch er schon sein Geschichtsschreiberhandwerk mit dem des durch Leidenschaften die Leser beeindruckenden Autors vertauscht. Sicher nicht in allen Ländern des Subkontinents in gleichem Maße, aber ganz besonders in dem immer wieder ebenfalls massiv markierten Argentinien, das Camacho haßt und mit dem er dennoch “verheiratet” ist (seine Frau, eine grotesk häßliche Prostituierte, ist Argentinierin), hat sich das ganze 19. Jahrhundert hin-

durch eine immer stärker werdende Tendenz zur programmatischen Einbeziehung des "Populären" – vor allem auch im Bereich des Theaters – in die "Hohe Literatur" aufgebaut, eine Tendenz, aus der heraus erst eine Identitätsfindung, die Entwicklung eigener, nicht mehr europäischer Modelle auch außerhalb von Daríos Modernismo möglich schien.

Die Frage, ob Vargas Llosa damit in *La tía Julia y el escribidor* symbolisch bricht oder diese Tradition im Gegenteil spielerisch neubelebt und in seinen Roman einbaut, kann und will ich hier nicht abschließend entscheiden. Das Buch ist ja vielleicht auch in diesem Sinn als postmodern oder jedenfalls als innovativ zu werten, als es sich einer solchen Antwort, denke ich, durch konsequente Ironisierung aller eindeutigen Positionen verwehrt. Das Leben ist manchmal *soap opera*, die *soap opera* manchmal Kunst, der Schreiberling manchmal ein desillusionierendes Zerrbild der nostalgisch verklärten Jugend, aber über allem steht die wechselseitige ironische Aufhebung dieser Bilder in einem intertextuellen Spiel, das noch wesentlich komplexer ist, als ich es in diesem Rahmen darzustellen vermocht habe, denn es findet in einem grundlegend offenen Werk statt.

Bibliographie

- Benjamin, Walter (1974): "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", in: Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. 1, T. 2, Frankfurt/Main: Suhrkamp: 431-508.
- Carpentier, Alejo (1981): "Lo barroco y lo real maravilloso", in: Alejo Carpentier: *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, Madrid/México: Siglo XXI: 111-135.
- Fiedler, Leslie (1971): "Cross that border – Close that gap", in: *The Collected Essays of Leslie Fiedler*, New York: Stein and Day: 461-485.
- Gnutzmann, Rita (1980): "Análisis estructural de la novela *La tía Julia y el escribidor* de Vargas Llosa", in: *Anales de Literatura Hispanoamericana* 8 (Madrid): 93-118.

- Härtinger, Herbert (1997): *Oppositionstheater in der Diktatur. Spanienkritik im Werk des Dramatikers Antonio Buero Vallejo vor dem Hintergrund der franquistischen Zensur*, Wilhelmsfeld: Egert.
- Hermida-Ruiz, Aurora (1994): "La tía Julia y el escribidor, o el divorcio de la cultura de masas", in: *Revista de Estudios Hispánicos* 28 (Alabama): 267-280.
- Janik, Dieter (1976): *Magische Wirklichkeitsauffassung im hispanoamerikanischen Roman des 20. Jahrhunderts. Geschichtliches Erbe und kulturelle Tendenz*, Tübingen: Niemeyer.
- McCracken, Ellen (1980): "Vargas Llosa's *La tía Julia y el escribidor*: The New Novel and the Mass Media", in: *Ideologies and Literature* 3 (Minneapolis): 54-69.
- McLuhan, Marshal (1995): *Die Gutenberg-Galaxis. Das Ende des Buchzeitalters*, Bonn: Addison Wesley.
- Penzkofer, Gerhard (1995): "Mimesis und Intertextualität: Überlegungen zur Entwicklung des Romanwerks von Mario Vargas Llosa", in: *Iberoamericana* 58/59 (Frankfurt/Main): 64-83.
- Rössner, Michael (1996): "Los textos de tango como base de juegos intertextuales", in: Walter Bruno Berg/Markus Klaus Schäffauer (Hrsg.): *Oralidad y Argentinidad*, Tübingen: Narr, 174-184.
- Toro, Alfonso de (1991): "Postmodernidad y Latinoamérica (con un modelo para la narrativa postmoderna)", in: *Revista Iberoamericana* 57 (Pittsburgh): 441-467.
- (1996): "Die Postmoderne und Lateinamerika (mit einem Modell für den lateinamerikanischen Roman)", in: Eckhard Hoefner/Konrad Schoell: *Erzählte Welt. Studien zur Narrativik in Frankreich, Spanien und Lateinamerika. Festschrift für Leo Pollmann*, Frankfurt/Main: Vervuert: 259-299.
- Vargas Llosa, Mario ([1977] 1986): *La tía Julia y el escribidor*, Barcelona: Seix-Barral.
- Ynduráin, Domingo (1981): "Vargas Llosa y el escribidor", in: *Cuadernos hispanoamericanos* 370 (Madrid): 150-173.

Alfonso de Toro

Mario Vargas Llosa: *Historia de Mayta* oder die Geschichte als Konstruktion in der Postmoderne

Mais dans la choix des documents, un certain esprit dominera, et comme il varie, suivant les conditions de l'écrivain, jamais l'histoire ne sera fixée.

(Flaubert 1965: 152)

– Como sobre todas las historias –le replico–. Algo se aprende, tratando de reconstruir un suceso a base de testimonios, es, justamente, que todas las historias son cuentos; que están hechas de verdades y mentiras.

(Vargas Llosa 1984: 134)

¿Cómo optar entre hechos imaginados y hechos documentados? ¿No se complementan acaso en sus oposiciones y contradicciones, en sus respectivas y opuestas naturalezas? ¿Se excluyen y anulan el rigor científico y la imaginación simbólica o alegórica? No, sino que son dos caminos diferentes, dos maneras distintas de concebir el mundo y de expresarlo. Ambas polemizan y fecundan a su modo –para decirlo en lenguaje botánico– la mente y la sensibilidad del lector, verdadero autor de una obra que él la reescribe leyendo, en el supuesto de que lectura y escritura, ciencia e intuición, realidad e imaginación se valen inversamente de los mismos signos.

(Roa Bastos 1992: 65-66)

Die Bemühung, die unterschiedlichen historiographischen und geschichtsphilosophischen Stile als Bestandteile einer einzigen Denktradition zuzuordnen, bewog mich dazu, den zugrundeliegenden Bewußtseinsstand zu ermitteln, auf dem der Forscher die Begriffsstrategien zur Erklärung oder Darstellung der Daten auswählt. Dort nämlich vollzieht der Historiker einen wesentlichen *poetischen* Akt, der das historische Feld *präfiguriert* und den Bereich konstituiert, in dem er die besonderen Theorien entwickelt, die zeigen sollten, "was wirklich geschehen ist".

(White 1994: 10-11)

1. Einleitung

Das hier zu behandelnde Thema, das Verhältnis zwischen Geschichtsschreibung/Wirklichkeit und neuem historischen Roman/Fiktion hat sowohl in der Literatur als auch in der Literaturwissenschaft topischen Charakter. Autoren haben sich seit Aristoteles über Cervantes und Diderot bis hin zu Balzac, Flaubert, Borges und Robbe-Grillet immer wieder mit der aktuellen und brennenden Frage des Verhältnisses zwischen Wirklichkeit und Fiktion befaßt.

Von der Mitte der 70er Jahren an – wenn nicht gar früher – wird diese Fragestellung bzw. das Verhältnis dieser beiden Größen im Bereich der Gattung Roman allerdings nicht mehr im Kontext der Textsorte des ‘historischen Romans’, sondern in einer neuen Form aufgegriffen, die über die traditionelle Textsorte hinausgeht und diese überwindet. Diese neue Textsorte möchten wir im Anschluß an die Forschung als ‘neuen historischen’ oder ‘metahistorischen Roman’ bezeichnen.

Zu dieser Fragestellung ist inzwischen eine stattliche Zahl von Publikationen erschienen, die ein beständiges und zugleich zunehmendes Interesse an dieser spezifischen literarischen Textsorte u. a. deshalb bezeugt, weil in diesen Romanen ein außerordentlich breites und komplexes Problemfeld behandelt wird:

- Sowohl der Begriff ‘Geschichte’ als auch eine nach wie vor positivistisch argumentierende Geschichtswissenschaft werden infolge der Dezentrierung der Diskurse über die Wirklichkeit und des humanistischen Konzepts vom Subjekt dekonstruiert.
- In der Konsequenz verliert ein bestimmter Typus des ‘Wahrheitsbegriffs’ – der seit Aristoteles an die Geschichtsschreibung gekoppelt ist – an Konsistenz und nicht zuletzt an Legitimation.
- Die semiotischen Konstituenten oder Träger der Geschichte, die Schriftlichkeit und die Oralität werden in ihrer Funktion als Konkretisationen des Realen, als Anwesenheit oder Abwesenheit thematisiert.
- Der Logozentrismus, und damit zugleich die Kategorie des Ursprungs und die Möglichkeit von Sinnstiftung, werden zugunsten einer sich unaufhörlich neu konstituierenden Geschichte aufgegeben.

- Das Prinzip der ‘Altarität’, des ‘Dazwischen-Schreibens’, des ‘differenten Schreibens’ setzt sich als Konstruktionsprinzip gegen eine wie auch immer geartete Wahrheitsnorm durch.¹
- Die Thematisierung und Behandlung des Verhältnisses zwischen Oralität und Schriftlichkeit, zwischen Schriftlichkeit und Referenz.

Diese Bereiche – weitere wären zu erwähnen – können als Beispiel für die hier im folgenden zu behandelnde Fragestellung genannt werden.

Wenn wir das Erscheinungsjahr 1974, in dem *Yo, el Supremo* von Roa Bastos veröffentlicht wurde, als ein erstes Datum für die paradigmatische Manifestation eines ‘neuen historischen Romans’ annehmen,² dann ist das zum literarischen Faktum erhobene Binom Geschich-

¹ Unter ‘Altarität’ verstehen wir eine irreduzible Spannung der Unterschiede zwischen den Ethnien und Kulturen, das “da-zwischen-sein”, einen steten Rekodifizierungsprozeß von Kultur und Identität. ‘Altarität’ ist ein Terminus, der in der Philosophie als ‘différance’, Rhizom wiedergegeben werden kann und den wir in der Kulturtheorie im Sinne von Hybridität als eine sozio-politische kulturelle Strategie erfassen. Den Terminus ‘Altarität’ definieren wir ausgehend von Lacans Terminus des ‘mimétisme’ oder Mimikry (1973: 85-96, 1978: 97-111); s. Taylors Begriff der ‘altarity’ (1987); Bhabhas Termini (1994: 9) ‘mimicry’/‘unhomely’; Welschs Terminus der ‘Transversalität’ (1997) und F. de Toros (1999a/b) sowie meine Arbeit (1999).

² Menton (1993: 9) verweist in seiner Arbeit darauf, sich auf das “Empirische” und nicht auf “theoretische Spekulationen” (“divagaciones teóricas”) konzentriert, seine Energie auf die Lektüre – nach seinen eigenen Angaben – von 367 historischen Romanen verwendet zu haben. Ferner verzichtet er auf die Reflexion über ein Modell, das ihm erlauben würde, den von ihm ausgewählten Textkorpus wissenschaftlich, d. h. solide und seriös, zu beschreiben. Die eindeutig bekundete Feindseligkeit gegenüber der Theorie rächt sich bitter in dem eklatanten Mangel an methodologischer Rigorosität, die jede philologische Arbeit aufweisen müßte, die darauf besteht, ein Mindestinstrumentarium für die Klassifikation und Analyse des Korpus zu besitzen. Als eines der verwirrenden Resultate kann die Festlegung des “neuen historischen Romans” im Jahre 1979 angeführt werden, bei der Menton kein einziges differenzierendes Kriterium für dieses Datum angibt, obwohl der Verf. selbst einräumt, daß *Yo el supremo* (1974) und *Terra Nostra* (1975) die gleichen Merkmale aufweisen (“cuentan con los mismos rasgos”) wie jene Romane, die seit ’79 erschienen sind, trotz des Faktums, daß für den “neuen historischen Roman” “estas dos novelas podrían considerarse paradigmáticas [...]”. Aber nicht genug damit: Auch der Roman *Moreira* aus dem Jahr 1949 könnte – so Menton weiter – als einer der ersten den “neuen historischen Romanen” zugerechnet werden, dennoch wäre *El reino de este mundo* aus dem Jahre 1949 von Carpentier “la

te/Fiktion nicht zufällig gewählt, sondern stellt ein epistemologisches und kulturell drängendes Problem der Zeit dar als Resultat erstens einer neuen Definition der Aufgaben der Geschichtswissenschaft – ich meine hier Le Goffs Schule der “nouvelle histoire” sowie die Arbeiten von Hayden White mit *Metahistory* (1973), *Tropic of Discourse* (1978) und *The Content of the Form* (1987) – und zweitens als Resultat des immer stärker gewordenen Einflusses der postmodernen Philosophie, die auf alle Wissensgebiete, insbesondere auf die Geschichtswissenschaften, Soziologie und Literaturwissenschaft übergreift. So wird auf Autoren wie Lacan (Dezentrierung des Subjekts und *glissement du sens sur un signifiant*), Foucault (Diskursformationen als Dispositive der Macht), Derrida (Dekonstruktionstheorie und Disseminationspraxis als Gegenpole zum Logozentrismus), Baudrillard (Simulation/Virtualität), Deleuze/Guattari (Nomadismus/Rhizom) und Lyotard (Aufkündigung der Meta-/Universaldiskurse) in der Hauptsache zurückgegriffen. Drittens mahnt ein wachsendes Bewußtsein, die Geschichtsdarstellung zu überprüfen, und zwar z. B. aufgrund des Scheiterns der Utopien und Ziele der Moderne einerseits und der darauffolgenden Diktaturen in Lateinamerika mit ihren geschichtsklitternden Konstruktionen andererseits. Es scheint so zu sein, daß der Roman Defizite, Einseitigkeiten und Dogmatismen aus manchen historischen Darstellungen beheben, korrigieren und aufheben will, also als ergänzendes-erweiterndes Korrektiv zu fungieren sucht. Nicht zuletzt, viertens, die damals immer näher rückende 500-Jahr-Feier der Entdeckung Amerikas (5° Centenario) sowie fünftens der Versuch, auf Politik und Geschichte durch eine dekonstruierende Darstellung überlieferter, bis dahin als unantastbar geltender und im kollektiven Bewußtsein verankerter Geschichtsbilder einzuwirken.

All dies, zusammengefaßt, weist auf das gewachsene kritische Bewußtsein gegenüber einer offiziellen und standardisierten Geschichts-

primera verdadera nueva novela histórica” [...] “no obstante, *El arpa y la sombra* (1979) es la primera y la única de todas las novelas de Carpentier en que el protagonista indiscutible es un renombrado personaje histórico [...]”, “donde además, las tres partes de la novela representan tres acercamientos a la NNH [nueva novela histórica] utilizados también por otros autores” (49). Damit ist die Verwirrung nicht mehr zu steigern, was nicht verwunderlich ist, wenn der Verf. in wenigen Zeilen und ohne klassifikatorisches Modell über diese Textsorte schreibt.

schreibung, was außer einer Reihe von neuen historischen Romanen in Lateinamerika wie etwa *El general en su laberinto* von García Márquez, *La vigilia del Almirante* von Roa Bastos, *La guerra del fin del mundo* von Vargas Llosa usw. auch in Spanien mit *El manuscrito carmesí* von Antonio Gala oder in Portugal mit *El memorial* von Saramago festzustellen ist.

Im Zentrum sowohl der neuen Geschichtsschreibung als auch des neuen historischen Romans steht nicht mehr die große Geschichte (der Kriege, der Diplomaten, der Politik, der Heroen), sondern die vielen kleinen Geschichten des Alltags, der Sexualität, der Sitten, des Begehrens, des Außenseiters. Es geht um das, was ich bereits Anfang der 90er Jahre (1990a/b) in bezug auf *Yo, el supremo* "la intra-historia", die Geschichte von Innen, eine Art topographische Radiographie der Eingeweide der Geschichte nannte.

Diese historischen Romane können dadurch definiert und von der traditionellen Textsorte des historischen Romans unterschieden werden, daß sie

1. als Referenz eine Fülle von historischen Abhandlungen haben;
2. von einem starken Metadiskurs getragen werden. Unter 'Metadiskurs' verstehen wir, daß der Romancier Probleme der Erschließung der Quellen, der Auswahl des Materials, des diskursiven Entstehungsprozesses, der Konstruktion, des Verhältnisses zwischen Referenz und Schriftlichkeit und zwischen Schriftlichkeit und Oralität, zwischen Faktizität und Imagination, zwischen Geschichte und Fiktion zum *Gegenstand* des Romans erhebt, neben dem eigentlichen geschichtlichen Objekt;
3. über eine Autoreferenzialität verfügen, also ihre(n) eigene(n) Diskursprozeß/-generierung zum Teil der Geschichte machen;
4. die 'Ränder' ins Zentrum des Romans rücken. D. h. sie greifen all das auf, was von der großen Geschichte ausgeblendet und ausgespart wurde oder wird, den Außenseiter, den Alltag usw. (dazu unten mehr).

Vor diesem Hintergrund soll auf den folgenden Seiten das Verhältnis zwischen der neuen historischen Diskursivität in den Geschichtswissenschaften und dem sog. fiktionalen Diskurs im neuen historischen Roman untersucht bzw. beschrieben werden, d. h. wie diese Diskursivitäten, die

die historische Wirklichkeit als Bezugspunkt haben, sich in den Theorien von Le Goff und vor allem von White auf der einen Seite und in *Historia de Mayta* auf der anderen Seite manifestieren bzw. konkretisieren.

Es geht hier nicht darum zu behaupten, daß der Roman von Vargas Llosa in irgendeiner Weise die Theoreme neuerer Theorie aus den Geschichtswissenschaften umsetzt bzw. umsetzen will, es geht auch nicht darum, daß ich akribisch eine künstliche Verbindung zwischen beiden Diskurstypen herstellen bzw. eine Methode auf den Roman anwenden will, um diese zu erschließen oder gar um die Vermutung zu streuen, Vargas Llosa hätte Le Goff und White gelesen oder umgekehrt. Es geht auch nicht um eine Egalisierung beider Diskursarten, die pragmatisch und von der Intention her unterschiedlich sind, sondern es geht einzig und allein um die Beschreibung gemeinsamer Probleme, mit denen die Bereiche der Geschichtswissenschaft und der Fiktion konfrontiert werden, wenn sie von der Referenz Wirklichkeit/Geschichte ausgehen. Es geht darum zu zeigen, wie diese Prozesse verlaufen und zu welchen Ergebnissen sie gelangen, vermutlich völlig unabhängig voneinander, oder nicht ganz. Denn sowohl die französische Schule der Annalen, die in die neue Geschichtsschreibung mündet, als auch die Theorien Whites – wie wir sehen werden – nehmen eine gewaltige Entgrenzung des Dokuments, der Untersuchungsfelder und der Methoden vor, die sich auf die Semiotik, die Literaturwissenschaft und die Literatur u.v.a. mehr auswirkt. Andererseits ist bekannt, mit welcher Genauigkeit Autoren wie Roa Bastos, García Márquez und Vargas Llosa beispielsweise recherchiert haben, bevor sie u. a. neue historische Romane verfassen. Es ist übrigens völlig gleichgültig, ob sich Literaten und Historiker gegenseitig rezipiert haben. Wichtig ist allein die Tatsache, daß sich fast zeitgleich sowohl Historiker als auch Literaten dem Feld der Geschichte mit einer enormen Intensität gewidmet haben und noch heute widmen. Die einen, um die Methoden der Geschichtswissenschaft zu erneuern, die anderen, um eine gewaltige Erweiterung des Wirkungsfeldes der Fiktion vorzunehmen. Wichtig ist allein, daß die Repräsentation des Realen bzw. der Geschichte und die Bloßlegung ihrer Konstrukt- und Prozeßhaftigkeit zum Epistem, also zum gesellschaftlichen, wissenschaftlichen und literarischen Faktum wird.

Sowohl in der Geschichte als auch in der Fiktion wird das Reale als Folge einer tiefgreifenden Änderung des Wirklichkeits- und Realitäts-

begriffs auf der einen Seite und des Realismus- und Mimesisbegriffs auf der anderen Seite als gemeinsames Problem erkannt, das die Geschichtswissenschaften wie den Roman grundlegend ändern wird.

2. Die Hauptthesen der neuen Geschichtsschreibung und der Metageschichte

2.1 Die "kopernikanische Wende"

Die intensiven Theoriediskussionen im Bereich der Geschichts- und Sozialwissenschaften eröffnen neue Perspektiven für die Entstehung einerseits und für die Interpretation literarischer Texte andererseits. Ein Teil der Diskussion wird von der "nouvelle histoire" geführt, die auf Pionierarbeiten von Henri Berr seit 1930, auf die programmatischen Arbeiten von Marc Bloch (1968), Lucien Febvre (1953, 1988) und Fernand Braudel (1949/1961) zurückgreifen kann. Sie bildeten die Grundlagen der neuen Geschichtsschreibung, als sie die Zeitschrift *Annales d'histoire économique et sociale* (nach dem Zweiten Weltkrieg: *Annales. Economies. Sociétés. Civilisations*) gründeten.

Zentrale und konstitutive Aspekte der "nouvelle histoire" bzw. der *metahistory* finden sich außer bei den erwähnten postmodernen Philosophen auch in Benjamins *Passagen-Werk* und Foucaults *Les mots et les choses* (1966). Diese zwei Autoren leiten einen Paradigmenwechsel in der Wissenschaftsgeschichte und insbesondere in der Diskurstheorie ein.

Benjamin selbst betrachtet sein Herangehen an Kultur und Geschichte als "kopernikanische Wendung" (Benjamin 1983 [K1, 2]: 490-491), indem er von einer statischen Betrachtungsweise zu einer dynamischen übergeht.³ Foucaults Schriften haben die Theorie der

³ Benjamin (1983 [K1, 2]: 490-491): "[...] man hielt für den fixen Punkt das 'Gewesene' und sah die Gegenwart bemüht, an dieses Feste die Erkenntnis tastend heranzuführen. Nun soll sich dieses Verhältnis umkehren und das Gewesene zum dialektischen Umschlag, zum Einfall des erwachten Bewußtseins werden"; Benjamin (1983 [N7, 2]: 587): "Entscheidend ist weiterhin, daß der Dialektiker die Geschichte nicht anders denn als eine Gefahrenkonstellation betrachtet, die er, denkend ihrer Entwicklung folgend, abzuwenden jederzeit auf dem Sprung ist".

Differenz und die Dekonstruktion bzw. die Postmoderne mit eingeleitet. Beide Werke haben gemeinsam, daß sie sich mit dem 19. Jahrhundert befassen (der zweite Teil von Foucaults *Les mots et les choses* befaßt sich ausschließlich mit dem 19. Jahrhundert), beide widmen sich dem Problem der Oberflächen- und Tiefenstruktur, den Ähnlichkeiten und Differenzen, dem Sichtbaren und Unsichtbaren. Sie wollen deutlich machen, was hinter den Chiffren und Diskursen verborgen liegt. Sie beabsichtigen die Darstellung einer Geschichtlichkeit des Unsichtbaren und deren Repräsentationen sowie einer Geschichtlichkeit der Dinge und des Alltags, eine Darstellung der Brüche, die die Geschichte beinhaltet. Während Foucault uns die theoretische Basis für die Erkenntnis liefert, welche Bereiche des Denkens und Wissens im 19. Jahrhundert revolutioniert wurden, wie die unterschiedlichen Diskursreihen und -formationen miteinander verbunden sind und wo die Episteme, d. h. die Kristallisationspunkte von Denken und Wissen zu orten sind, stellt uns Benjamin eine monumentale Montage von Zitaten und Quellen als eine Geschichte des Sehens und als eine Geschichte von unten vor,⁴ in der ausgehend von einer "materialistischen Physiognomie" (Tiedemann 1983: 29) von der Oberflächenstruktur auf die Tiefe und von partikulären Erscheinungen und Gegenständen auf das Allgemeine geschlossen wird. So zielten Benjamin und Foucault darauf ab, den sich dem regulären kulturellen bzw. historischen Diskurs entziehenden Signaturen des 19. Jahrhunderts auf die Spur zu kommen, um den Zusammenhang von Kultur, Wissen, Denken und Handeln zu dechiffrieren.

Die erwähnte "kopernikanische Wendung" liegt eben vor allem darin, die traditionelle Geschichtsschreibung mit ihrem Anspruch auf "zeitlose Wahrheit" (Benjamin 1983 [N3, 2]: 578) zu überwinden. Ge-

⁴ Siehe Benjamin (1983 [N1, 8]: 571): "Das bildschaffende Medium in uns zu dem stereoskopischen und dimensional Sehen in die Tiefe der geschichtlichen Schatten zu erziehen"; Benjamin (1983 [N1a, 8]: 574): "Ich habe nichts zu sagen. Nur zu zeigen. Ich werde nichts Wertvolles entwenden und mir keine geistvollen Formulierungen aneignen. Aber die Lumpen, den Abfall: die will ich nicht inventarisieren, sondern sie auf die einzig mögliche Weise zu ihrem Rechte kommen lassen: sie verwenden"; Benjamin (1983 [e°, 1]: 1053): "Noch eines: jener anamnestic Rausch, in dem der Flaneur durch die Stadt zieht, zieht nicht nur Nahrung aus dem, was ihm sinnlich vor Augen kommt, sondern vermag des bloßen Wissens, ja toter Daten wie eines Erfahrenen und Gelebten sich zu bemächtigen."

schichte wird als Weg, als etwas Erlebtes, als Konstrukt verstanden.⁵ Gerade diese Auffassung von Geschichte, zusammen mit dem Ziel, "die Abfälle der Geschichte" und die "dialektische" Bedingtheit von Vergangenheit und Gegenwart bzw. das "Totalgeschehen" ("auf nichts zu verzichten", Benjamin 1983 [N3, 3]: 578) zu beschreiben, macht Benjamin zum Vorläufer dessen, was später Le Goff unter dem Begriff der "nouvelle histoire" und White unter "Metahistory" entwickelten.

2.2 Die "nouvelle histoire": Geschichte als Konstrukt, Geschichtsschreibung als Konstruktion in der Postmoderne

Die Wende in der Geschichtsschreibung ist – wie bekannt – dadurch gekennzeichnet, daß sie den Positivismus des 19. Jahrhunderts verläßt und den Menschen – nicht mehr allein die Diplomaten- und Staaten-geschichte bzw. die Geschichte von einzelnen Persönlichkeiten oder Kriegen – in den Mittelpunkt stellt. Ferner bezieht sie andere Disziplinen wie etwa die Wirtschafts- und Sozialwissenschaften ein, aber auch die Geschichte des Außenseiters, des Körpers, der Sexualität, des Imaginären, der Mentalitäten, des Alltags. Sie hat also eine Entgrenzung des Untersuchungsfeldes durchgesetzt. Damit kam der Erkenntnisprozeß des Historikers und der der Geschichte nicht zu Ende, sondern hat seinen Status geändert: Der Historiker ist nicht mehr allein positivistisch ausgerichtet, er präferiert nicht nur schriftliche Zeugnisse, er ist in seinem Denken nicht mehr ausschließlich teleologisch ausgerichtet und erhebt keinen absoluten Wahrheitsanspruch mehr. Die Geschichte wird als Konstrukt, als Hypothese, als Interpretation, als Resultat einer Vielheit von Lektüren und Texten betrachtet, und – wie White (1986/1991: 110) sagt – je mehr Diskurse, je mehr Wissen es über die Geschichte gibt, um so diffuser werden ihre Konturen.

⁵ Benjamin (1983 [N2, 6]: 575): "Die erste Etappe dieses Weges wird sein, das Prinzip der Montage in die Geschichte zu übernehmen. Also die großen Konstruktionen aus kleinsten, scharf und schneidend konfektionierten Baugliedern zu erreichen. Ja in der Analyse des kleinen Einzelmoments den Kristall des Totalgeschehens zu entdecken. [...] Die Konstruktion der Geschichte als solche zu erfassen."

Insbesondere werden folgende Momente der “nouvelle histoire” hervorgehoben – so Le Goff (1988/1994: 9):

1. Die Rückkehr des Ereignisses (das Spektakulärste).
2. Die Rückkehr der Biographie (das Vertrauteste).
3. Die Rückkehr der erzählenden Geschichtsschreibung (das Polemischste).
4. Die Rückkehr der politischen Geschichtsschreibung (das Bedeutendste).

Ausgehend von diesen und weiteren Entgrenzungen – wie die Einbeziehung von und die Kooperation mit Literaturwissenschaftlern, Philosophen, Kunsthistorikern und Naturwissenschaftlern, will man

1. das Feld des Gesellschaftlichen neu bestimmen sowie das Verhältnis der Geschichtswissenschaft zu den Sozialwissenschaften von Grund auf renovieren;
2. die Geschichtswissenschaft vor der – freiwilligen oder erzwungenen – Selbstisolierung im intellektuellen Diskurs bewahren.

So erklärt Le Goff (1988/1994: 16), daß:

“[die] ‘nouvelle histoire’ das Feld der historischen Quellen erweitert [hat]; an die Stelle einer Historiographie, die im wesentlichen auf Texten aufgebaut war, auf dem schriftlichen Zeugnis, hat sie eine Geschichtsschreibung gesetzt, die auf eine Vielfalt von Dokumenten gegründet ist: Schriftstücke aller Art, Bilddokumente, Ergebnisse archäologischer Ausgrabungen, mündliche Überlieferungen usw. Eine Statistik, eine Preiskurve, eine Photographie, ein Film oder – für weiter zurückliegenden Zeiten – fossile Pollen, ein Werkzeug, ein Votivbild sind für die ‘nouvelle histoire’ Quellen ersten Ranges.”

Die “nouvelle histoire” versteht sich ferner als Versuch, eine “histoire totale” zu vermitteln. Ihr Projekt gilt der Erneuerung der Interpretationsansätze der Geschichtswissenschaft. Um dies zu erreichen, stellt sich die “nouvelle histoire” zwei Hauptziele: Die Geschichtsschreibung “aus der Routine, aus ihrer inneren Erstarrung herauszuführen und ihre Gettoisierung zu beenden” sowie eine interdisziplinäre Arbeit mit der Wirtschafts- und Sozialgeschichte aufzunehmen (Le Goff 1988/1994: 17). Es geht also darum, den Menschen in seiner alltagsweltlichen

Totalität zu erfassen und die bloße Chronik durch die Beschreibung von langfristig stabilen Strukturen ("longue durée") zu ersetzen: "Der Ansatz der "nouvelle histoire" zielt auf eine Geschichte des "ganzen Menschen", auch seiner Körperlichkeit im sozialen Zeitablauf" (Le Goff 1988/1994: 43). Das heißt, der Historiker muß sich zur Aufgabe stellen, die Geschichtlichkeit nicht nur aus objektiv-materiellen, sondern auch aus psychischen und kulturellen Strukturen zu gewinnen. Hier entsteht der von White im Anschluß an Northrop Frye immer wieder genannte Augenblick des Mythischen und der Fiktionalisierung in der Geschichte.

Nach Le Goff (1988/1994: 20) bedeutet diese Geschichtskonzeption eine

"Abkehr von einer Geschichtsschreibung, die an der Oberfläche der Ereignisse verharrt und sich auf monokausale Erklärungen versteift; aber auch [...] die Schwäche einer eklektischen Analyse, die sich in der 'Vielfalt der Motive' zu verlieren droht und die nicht hinlänglich zwischen Motiv und Ursache unterscheidet. Entscheidend ist freilich der neue Blick auf die *ganze* Geschichte, der ein verändertes Selbstverständnis der Historiker und einen methodologischen Paradigmenwechsel anzeigt. Denn zum gleichen Zeitpunkt unterziehen die *Annales* den Begriff der 'historischen Tatsachen' einer erbarmungslosen Kritik. Es gibt keine vorgefertigte historische Wirklichkeit, die sich von selbst dem Historiker offenbarte. Dieser muß vielmehr, wie jeder Wissenschaftler, nach einem Wort von Marc Bloch 'angesichts der unermeßlichen, verworrenen Realität' 'seine Auswahl' treffen, was freilich weder Willkür noch bloße Sammlertätigkeit bedeutet, sondern wissenschaftliche Konstruktionen des Dokuments, dessen Studium die Vergegenwärtigung und Erklärung des Vergangenen ermöglichen soll."

Man begreift hier Geschichtsschreibung als 'Konstrukt', was weitreichende Folgen haben wird insofern die Wirklichkeit nicht als gegeben, sondern als jene, die erst zu gewinnen sei, verstanden wird. Das deckt sich mit solchen Definitionen von Handlungen, die von den Strukturalisten – ich denke hier an Lévi-Strauss, Barthes und Todorov – in den 50er und 60er Jahren formuliert wurden, sowie deren Definitionen von Text oder Narration als 'Diskurs' und 'Plot'.

Das Infragestellen der Faktizität des historischen Wissens wird bereits von Lucien Febvre in seiner Antrittsvorlesung am Collège de France im Jahre 1933 praktiziert, indem er einen monolithischen Wahr-

heitsanspruch der Geschichtsschreibung – basierend auf einer positivistisch-empirischen Konzeption (Faktengeschichte) – verneint:

“Nein, vom Historiker gemacht, und weiß Gott wie oft umgemodelt, erfunden und erzeugt, mit Hilfe von Hypothesen und Vermutungen, in einer heiklen und spannenden Arbeit” (Le Goff 1988/1994: 21).

Wichtig erscheinen uns auch die Ziele der “nouvelle histoire” hinsichtlich der “Entmythologisierung der Ursprünge” und des nachdrücklichen Bemühens, “die Gegenwart durch die Vergangenheit zu verstehen, aber auch die Vergangenheit durch die Gegenwart” (Le Goff 1988/1994: 23-24), womit hier eine ähnliche Position wie die von Benjamin eingenommen wird.

Bei der Konzeption der “nouvelle histoire” handelt es sich außerdem um eine transkulturelle, transdisziplinäre und nicht-nationale bzw. fachspezifisch ausgerichtete Geschichtswissenschaft (Le Goff 1988/1994: 37 ff.). Diese sich von der sog. reinen nationalen Faktengeschichte abwendende Geschichtskonzeption ermöglicht eine Öffnung gegenüber den Rändern, so z. B. zur “Dritten Welt”, der sie ihre Methoden und Ergebnisse bereitstellt.

2.3 “Metahistory”: Narrativität als Äquivalenzprinzip des Geschichtsdiskurses und des Romandiskurses

Eine andere und weit radikalere Entwicklung in den Geschichtswissenschaften als jene der “nouvelle histoire” stellen ergänzend/erweiternd die Thesen von Hayden White (1973/1994, 1978/1986/1991, 1987/1990) im Kontext der sogenannten “Metahistory” dar, in denen White vom gleichen Status des historiographischen und fiktionalen Diskurses ausgeht, insofern er eine durch das “Erzählen” konstituierte Tiefenstruktur ausmacht. “Der Historiker” – so White (1994: 11; 50 passim) – vollziehe “einen wesentlichen poetischen Akt, der das historische Feld präfiguriert und den Bereich konstituiert, in dem er die besonderen Theorien entwickelt, die zeigen sollten, ‘was wirklich geschehen ist’”. Davon ausgehend entwickelt er zwei Strategien, erstens die ‘tropologische Analyse’, die von der Hypothese ausgeht, daß die Tiefenstruktur narrativer Texte von vier grundlegenden rhetorischen Figuren, der Metapher, Metonymie, Synekdoche und Ironie konstituiert ist (White

1994: 50 ff.), und zweitens die Strategie der 'ideologischen Analyse', die Handlungsstrukturen mit Ereignischarakter beschreibt, die aufgrund ihres narrativen Status einen "moralischen Sinn" aufweisen dadurch, daß ein *Plot* mit einem auktorialen Erzähler gebildet und so dem Ganzen Sinn verliehen wird (White 1990: 34-35). Diese Auffassung von Narrativität, die ja eindeutig auf strukturalistische und poststrukturalistische Prämissen zurückgreift (Barthes, Jakobson, Derrida und Lacan), versteht die Tropen als "das rationale Wissen, auf dem die Welt basiert", als eine "fiktionale Matrix", die Tatsachen miteinander verbindet und interpretiert (White 1994: 50 ff.). Damit stellt White den exklusiven Wahrheitsanspruch der Geschichtsschreibung in bisher nie dagewesener Form in Frage.

Für White besteht die Fiktionalität der Geschichte nun in ihrer *Präfiguriertheit* – wie erwähnt – bzw. in ihrer *Vorstrukturiertheit*. Das heißt jeder geschichtlichen Wiedergabe geht eine Auswahl von Elementen voraus, die in eine diegetische Struktur umgesetzt wird, wobei jeder geschichtliche Diskurs mit einer bestimmten Absicht und mit einem Zweck geschrieben wird (White 1986/1991: 71). Die Geschichte in der Geschichtsschreibung ist wie in der strukturalen Anthropologie eines Lévi-Strauss, in der Erzähltheorie Barthes' (1966: 1 ff., 4 ff.) oder Todorovs (1966: 125 ff., 127 ff.) von universalen narrativen Strukturen gebildet, die einem *récit*, einem Regelsystem also, unterworfen sind und sich in einem *plot* verdichten, so daß die Geschichte zu einer Abstraktion wird, die von irgend jemand wahrgenommen und erzählt wird. Sie existiert nicht an sich und ist ein Konstrukt, das erst gewonnen werden muß (Todorov 1966: 27). Durch die Narrativität sind beide Diskurse verbunden und daher

"[kann man] von einer historischen Interpretation genauso wie von einer dichterischen Fiktion sagen, sie wolle sich ihrem Leser als eine plausible Darstellung der Welt darbieten, indem sie sich implizit auf jene 'prägenerischen Plotstrukturen' [...] oder archetypischen Formen von Geschichten [...] stützt, die die Modalitäten des literarischen Repertoires einer gegebenen Kultur ausmachen. Man kann von Historikern genauso wie von Dichtern sagen, daß sie einen 'Erklärungseffekt' [...] – über etwaige explizite Erklärungen hinaus, die sie für bestimmte historische Ereignisse geben mögen – dadurch erreichen, daß sie in ihre Erzählungen Bedeutungsschemata [...] einbauen, die jenen expliziter formulierten Bedeutungsschemata in der

Literatur der jeweiligen Kultur, der sie angehören, ähnlich sind" (White 1991: 74-75).

Eine solche Konzeption der literarischen Darstellung entspricht der bekannten Konzeption von Kultur und Literatur der Russischen Formalisten, der Prager Strukturalisten und der Kultur- und Literaturtheorie Lotmans. Zentral ist hier der *plot*-Begriff, und zwar in zweierlei Hinsicht: Zunächst, weil dieser dem erzählten Ganzen durch unterschiedliche mimetische Verfahren eine Kohärenz und eine Logik verleiht, die die Wirklichkeit nicht hat, weshalb sie dann zur Fiktion wird, denn der *plot* ist das Resultat eines willkürlichen künstlichen, eines künstlerischen literarischen, also narrativ-mimetischen Eingriffs. Es wird eine Ordnung hergestellt, wo es keine natürliche Ordnung gibt. Aus den 'Geschehnissen' wird eine kohärente 'Geschichte' erst gewonnen. Damit impliziert jede Form von 'Plotting' eine Fiktionalisierung. Die Terme 'Wirklichkeit' und 'Geschichte' (als Objekte) sind *für sich* nicht mehr relevant, sondern allein ihr Plot-Arrangement, ihre mimetische Distribution in der Diegesis. Mangels differenzierender Grundkriterien also scheiden auch die in Opposition stehenden Terme 'Wirklichkeit/Geschichte vs. Imaginäres/Fiktion' als Kategorisierung für das aus, was wirklich und was fiktional ist. Plotting und Fiktionalisierung fungieren nicht mehr als unterscheidende Merkmale des Fiktionalen und des Geschichtlichen. Mit anderen Worten: Da der *plot* mit einer Fiktionalisierung einhergeht, sind beide Verfahren sowohl der Geschichtsschreibung als auch der sog. fiktionalen Literatur zuzuordnen. Damit ist *plot* auf der anderen Seite nicht mehr allein ein Begriff für Fiktion, sondern für Geschichtsschreibung. Er steht also für die geordnete Wiedergabe der ungeordneten Wirklichkeit. So wird die monokausal begründete Wahrheit, nach der die Geschichtsschreibung erzähle, was 'wirklich gewesen sei', aufgehoben. Je nach *plot*-Struktur wird die Geschichte anders aussehen (vgl. White 1991: 78). Das bedeutet einerseits, daß der von der Geschichtsschreibung topisch erhobene Wahrheitsanspruch nicht mehr bestehen kann, andererseits, daß diese *plot*-Strukturen aus unterschiedlichen Wahrheiten bestehen.

Daß eine solche Gleichsetzung zwischen dem historischen und dem romanesken Diskurs sowohl Historiker als auch Literaturwissenschaftler gleichermaßen irritiert – worauf White (1991: 102, 120-121) hingewiesen hat –, dürfte eigentlich der Vergangenheit angehören, wenn man

berücksichtigt, daß die Annahme einer Zugänglichkeit des Faktischen gänzlich unzutreffend, ja irreführend ist, etwa dann, wenn wir Literaturwissenschaftler den literarischen Text in "seinem Kontext", in "seiner Zeit" untersuchen wollen und dabei die Wahrheit und Beständigkeit des Faktischen als gegeben voraussetzen. Und gerade der zu analysierende Roman von Vargas Llosa führt uns vorbildlich Schritt für Schritt vor, daß diese Annahme auf falschen Prämissen fußt und daß der Erzähler von *Historia de Mayta* zu den gleichen Ergebnissen wie White kommt (vgl. White 1991: 110). Die von White angesprochene mangelnde Transparenz, die *Ungegebenheit* und die Unzugänglichkeit der historischen Quellen, der Dokumente sowie alles Realen überhaupt teilen die Objekte 'Geschichte' und 'Kunst' gleichermaßen. Hierin liegt die Notwendigkeit des 'Plottings' der Geschichte und der Vielzahl von *plots* begründet. Diese Vielzahl von *plots* aber bringt keine Gewißheit an sich, sondern

"Jedes neue Geschichtswerk erhöht nur die Zahl der möglichen Texte, die zu interpretieren sind, wenn von einem gegebenen historischen Milieu ein vollständiges und genaues Bild getreu gezeichnet werden soll.

[...]

Je *mehr* wir über die Vergangenheit wissen, desto schwieriger wird es, über sie allgemeine Aussagen zu machen" (White 1991: 110).

Damit ist einerseits gesagt, daß die Feststellung des bloß Faktischen noch keine narrative Struktur, keine Geschichte ausmacht, dann, wenn das Prinzip der Kontiguität, der Verbindung, des Vergleichs, der Ordnung nicht in eine Diegesis umgesetzt wird, andererseits aber, daß

"[...] jede Fiktion eine Prüfung auf Korrespondenz bestehen muß (sie muß 'adäquat' sein als ein Abbild [...] von etwas außerhalb ihrer selbst), wenn sie dem Anspruch, eine Einsicht in oder Erhellung von menschlicher Erfahrung der Welt zu sein, gerecht werden will.

[...]

In dieser Hinsicht ist die Geschichtsschreibung nicht weniger eine Form von Fiktion, als der Roman eine Form historischer Darstellung ist" (White 1991: 146).

Fiktionalisierung und 'Plotting' stehen also für Erfindung, Hinzufügung, Erklärung, Ordnung und Kohärenz.

Die historiographischen Ansätze Le Goffs und Whites, die im postmodernen Wissen beheimatet sind, erreichen die gestellten Ziele durch die interdisziplinäre Arbeit mit verwandten und nichtverwandten Wissensbereichen. Beide Ansätze setzen sich mit dem Realen und mit der Repräsentation des Realen durch die Schriftlichkeit auseinander, beide machen die Relativität und Subjektivität ihres Vorgehens, verschiedene Methoden und Ergebnisse zum Thema des geschichtlichen Diskurses, unabhängig davon, ob sich White innerhalb der Geschichtsphilosophie und Le Goff *et alii* im Rahmen einer Geschichtsschreibung als Konstrukt befinden.

Die Ergebnisse der Analyse des historischen und fiktionalen Diskurses, entstanden aus dem Zusammenwirken von Vertretern der “nouvelle histoire”/“Metahistory”, Strukturalisten, Semiotikern und postmodernen Philosophen, kommen letztlich der Literaturwissenschaft zugute. Sie werden der Romananalyse hier als interdisziplinäre Basis zugrundegelegt. Die theoretische Basis dieser Analyse bildet eine Auswahl der verschiedenen Werke der Psychoanalyse (Lacan), der Philosophie (Derrida, Lyotard, Deleuze), der Geschichtswissenschaft (Le Goff, White, Foucault) und der Kulturtheorie (Deleuze/Guattari).

Mit Hilfe der Diskursanalyse und der Kultursemiotik soll im folgenden das Verhältnis zwischen Narration und Narrativität, System- und Kunstrealität, Geschichtsschreibung als *langue* und Literatur als *parole* dargestellt werden. Darüber hinaus sollen die Historizität von Geschichte und Geschichtsschreibung, die Rolle von Text und Schrift sowie von Authentizität und historischer Wahrheit untersucht werden, eine Problematik, die wir anhand des ausgewählten Romans *pars pro toto* behandeln möchten.

3. *Historia de Mayta*: von der Rekonstruktion zur Konstruktion des Geschichtlichen

Ging Vargas Llosa in den 60er Jahren bei der Konstruktion seiner Romane von dem Anspruch aus, die “Totalität der Wirklichkeit” im Rahmen eines künstlerisch selbständigen, interpretierenden Modells darstellen zu wollen, das wir mit Lotman als sekundärbildendes Modell bezeichnen können, und zwar mittels vielfältiger Erzählweisen und

-perspektiven, Verfahren der Zeitbehandlung und der Typographie, ändert sich dieser Anspruch spätestens seit *Pantaleón y las visitadoras* (1973), *La tía Julia y el escribidor* (1977/1984), *El elogio de la madrastra* (1988), *Los cuadernos de don Rigoberto* (1997). Als Grund hierfür kann man eine tiefgreifende Änderung der Wirklichkeitsauffassung und des Mimesisbegriffs bei Vargas Llosa angeben. Auch dann, wenn man festhält, daß Vargas Llosa immer weit davon entfernt gewesen ist, ein Realist im Sinne des 19. Jahrhunderts zu sein (dies wird durch seine Verfremdungsverfahren, durch die offene Struktur seiner Werke verhindert), stand die Mimesis als eine interpretierende und erschließende Instanz für die Wirklichkeitserfassung im Vordergrund. Von 1973 an spielt Vargas Llosa immer stärker mit dem Realen. Dieses wird *literarisiert* und zwar derart, daß das Literarische, die Textungsverfahren, das Reale durch Parodie, Komik, Übertreibung und Rekurrenz aufgebrochen, atomisiert wird. Dazu wird der Schreibprozeß zunehmend als Teil des Erzählten eingeführt. Die Referenz beginnt von einem angenommenen, vorausgesetzten, präsupponierten Realen zu einer literarischen, piktoralischen und sonstigen textuellen Referenz zu werden.

Das Ergebnis einer solchen Wandlung bei Vargas Llosa kann man in *Historia de Mayta* (1984) beobachten, in der die Geschichte als Gegenstand und die Geschichtsschreibung als zuverlässiges Mittel für die Rekonstruktion und Repräsentation des Objekts zum Hauptinteresse des Romans wird.

Bei den angegebenen Minimalkriterien für einen neuen historischen Roman könnte man einwenden, daß *Historia de Mayta* nicht zu dieser Textsorte gehört, weil sie keinen Bezug zu den zahlreichen historischen Abhandlungen hat und weil es sich um eine unbedeutende Geschichte handelt, die kaum oder gar nicht dokumentiert ist. Wir können entgegen, daß es für das neue historische Bewußtsein belanglos ist, ob ein üppiger Korpus vorhanden ist oder ob es sich um eine kleine Geschichte handelt. Man müßte hier bedenken, daß die Historiker der "nouvelle histoire" sich vorwiegend mit der Antike sowie dem Mittelalter und mit sehr dürftig dokumentierten Bereichen befaßten, in denen man mit Dankbarkeit jeden Einkaufszettel registrierte. Die sogenannten 'kleinen Geschichten' sind gerade diejenigen, die in kaum dokumentierten Episoden Auskunft über die große Geschichte geben, wenn auch fragmentarisch.

Und in *Historia de Mayta* erweist sich die "unbedeutende Geschichte" letztlich als Alarmsignal und Beginn eines revolutionären Perus. Außerdem ist dieser Roman von einem starken Metadiskurs getragen, mittels dessen der Romancier permanent Probleme der Erschließung der Quellen, der Auswahl des Materials, des diskursiven Entstehungsprozesses, der Konstruktion, des Verhältnisses zwischen Referenz und Schriftlichkeit sowie zwischen Schriftlichkeit und Oralität, zwischen Faktizität und Imagination, zwischen Geschichte und Fiktion thematisiert. Zum Schluß verweist der Romandiskurs auf sich selbst sowie auf seinen eigenen Generierungsprozeß, der über die 'Ränder' der Geschichte berichtet und uns eine Welt offenbart, die uns ansonsten versperrt geblieben wäre.

3.1 Rekonstruktion als Scheitern der Geschichtsschreibung oder die Unmöglichkeit der geschichtlich-empirischen Wahrheit

Der anonyme Erzähler, Schriftsteller von Beruf, hinter dem sich offensichtlich der Urheber des Romans, Mario Vargas Llosa, selbst zu verbergen scheint,⁶ befaßt sich im Jahre 1983 (Vargas Llosa 1984: 167, 273 passim) mit einem 25 Jahre zurückliegenden Ereignis, das er als Randgeschichte ("episodio mínimo", Vargas Llosa 1984: 166) bewertet, die im Jahre 1958 in Jauja/Peru stattfand und über das er zunächst aus *Le Monde* in Paris erfuhr.

In seiner Erzählung geht es um einen revolutionären Trotzkisten namens Mayta, der nach vielen Jahren der politischen Subversion und Agitation zusammen mit seinem Freund und Kampfgenossen, dem Leutnant Vallejo, einen revolutionären Aufstand in der fern von Lima gelegenen Andenkleinstadt Jauja probt und dabei jämmerlich scheitert. Darauf folgt eine lange Gefängnisstrafe und ein Leben, das zwischen Gefängnis und kurzen Phasen der Freiheit wechselt. Er heiratet zum zweiten Mal und hat vier Kinder, arbeitet in einer Eisdielenfabrik und lebt in den Slums von Lima ("barrio joven") in tiefstem Elend. Es handelt sich um einen radikalen Außenseiter (Vargas Llosa 1984: 160), dessen Leben

⁶ Hinweise wie u. a. die des Berufsstands als Schriftsteller oder des Aufenthalts in Paris anno 1958 tragen eindeutig autobiographische Züge.

gescheitert ist, der sich aber trotz aller Resignation und Bitterkeit scheinbar treu geblieben ist.

Ein Jahr lang begibt sich der Erzähler/Autor/Chronist zunächst an die Rekonstruktion dieser Geschichte, die ihm aber immer mehr entgleitet und zu einer nomadischen Konstruktion gerät, die er in seiner Hilflosigkeit 'Roman' nennt. Er versucht, seine Rekonstruktion auf der Grundlage von empirisch nachweisbaren Daten voranzutreiben, das heißt von Aussagen sogenannter Zeitzeugen, die aber – statt Licht in die Ereignisse zu bringen – diese mit jeder Aussage undurchdringbarer und verworrener erscheinen lassen. Darüber hinaus untersucht er Zeitungsberichte sowie Prozeßakten (Vargas Llosa 1984: 157-158; 323) und kann zum Schluß sogar mit dem Hauptakteur, mit Mayta selbst, sprechen (Vargas Llosa 1984: 319-346). Die größte Überraschung und zugleich Enttäuschung für den Chronisten/Erzähler wie für den Leser besteht darin, daß Mayta über sein Privatleben kein Wort preisgibt und selbst kaum etwas zu den Hauptereignissen von Jauja sagen kann, dem angeblich zentralen Thema des Romans, das die Motivation für den Erzähler ausmachte, eine Geschichte zu schreiben. Maytas Unwissenheit ist noch größer als die der meisten Zeitzeugen, wie etwa von Dr. Ubilluz, von Blacquer (ein Stalinist der kommunistischen Partei), von Adelaida, seiner ersten Frau, von Don Ezequiel, einem Möbelhändler aus Jauja, von Eugenio oder von dem pensionierten Friedensrichter aus Quero.

Die einjährige Erforschung bringt den Erzähler nicht viel weiter: Der Erzähler weiß am Ende seiner Recherchen nicht viel mehr als zu Beginn der Untersuchung. Die erhaltenen Details haben das untersuchte Feld zwar erweitert, aber sie haben ihn nicht zu einer historischen Wahrheit von unwiderlegbaren Fakten geführt. Damit scheitert sein Versuch, sich als auktorialer Erzähler, als eine übergeordnete Vermittlungsinstanz zu etablieren, die in der Lage wäre, Ordnung in das Chaos zu bringen. Er reiht sich damit in das fragmentarische Wissen der Figuren ein. Seine Erfahrung besteht vielmehr in einer Reise durch die Geschichte und der Erkenntnis, daß Geschichte letztlich ein subjektives und partikuläres Konstrukt bleibt, daß eine Rekonstruktion der Geschichte kaum möglich oder gar unmöglich ist, daß diese immer wieder neu konstruiert werden muß und daß Geschichte wie Roman sich im Endergebnis überlappen bzw. kaum differenzieren lassen ("[...] todas las historias son cuentos; que están hechas de verdades y mentiras", Vargas Llosa 1984: 134).

Der Erzähler gibt an, keine 'Biographie', sondern einen 'Roman' bzw. eine 'frei zusammengetragene Geschichte' ("una historia muy libre", Vargas Llosa 1984: 20) über jene Zeit zu schreiben, über den politischen, sozialen und historischen Kontext sowie über die damit verbundenen Ereignisse. Wir haben es hier nicht mit einer 'literatura testimonial' zu tun. Seine Motivation, über die marginale Figur des Mayta und dessen unbedeutende und noch dazu gescheiterte politische Tätigkeit zu erzählen ("Si de él no se acuerda nadie"; "Quién se acuerda en el Perú de Mayta. Poca gente"; Matya "[...] es el más borroso"; Vargas Llosa 1984: 21, 37, 53), liegt einerseits in der linken idealistischen Vergangenheit des Erzählers selbst als "revolucionario de café" (Vargas Llosa 1984: 145) in Paris, wo er mit einer Gruppe von Freunden in *Le Monde* eine siebenzeilige Note über das Ereignis in Jauja gelesen hat, die alle faszinierte:

"Era fascinante, sí. Me seguía fascinando, un año después de andar haciendo averiguaciones, como me fascinó aquel día que supe en París lo que había ocurrido en Jauja ..." (Vargas Llosa 1984: 160).

Andererseits motivierte den Erzähler die Außenseiterrolle, die Mischung aus Absurdität und Tragik, die sowohl die Figur des Mayta als auch die Utopien und Ziele der Linken kennzeichneten:

"[...] en busca de una pureza ideológica que nunca llegó a encontrar, y su orfandad suprema consistió en lanzarse a esta extraordinaria conspiración, para iniciar una guerra en las alturas de Junín, con un Subteniente carcelero de veintidós años y un profesor de colegio nacional, ambos totalmente desconectados de la izquierda peruana" (Vargas Llosa 1984: 160).

Der offenbar von der historischen, politischen und sozial katastrophalen Entwicklung Perus seit den 50er bis hin zu den 80er Jahren enttäuschte Erzähler ("Si uno vive en Lima tiene que habituarse a la miseria y a la mugre o volverse loco o suicidarse", Vargas Llosa 1984: 8) sah in der Figur von Mayta und der revolutionären Zeit eine Hoffnung, die Gesellschaft zu verbessern:

"[...] esa pureza juvenil, capaz de reaccionar con la misma indignación contra cualquier injusticia, en el Perú o en el último rincón del mundo, y esa convicción justiciera de que la única tarea impostergable y urgentísima era cambiar el mundo" (Vargas Llosa 1984: 20).

Darüber hinaus sah er im Ereignischarakter des gescheiterten revolutionären Aufstandes von Jauja den ersten revolutionären Versuch einer langen Reihe von ähnlichen und gleichen Versuchen, die Peru bis heute eigentlich kennzeichnen (“[...] un anuncio de algo que nadie pudo sospechar entonces que vendría”, Vargas Llosa 1984: 53). Das Scheitern dieser revolutionären Versuche stellt für den Erzähler eine “radiografía de la infelicidad peruana” (Vargas Llosa 1984: 21) dar, die sich in der drohenden Invasion ausländischer Truppen im Augenblick der Niederschrift des Romans bestätigt. Diese Radiographie des peruanischen Unglücks scheint seine Art, den Schmerz zu bewältigen, den ein derart zerstörtes Land in ihm auslöst. Dennoch bleibt das Interesse des Erzählers an Mayta höchst ambivalent und wissenschaftlich weitestgehend ungeklärt, emotional aber höchst besetzt. Die Faszination eines konsequenten Außenseiters, dessen moralische Integrität und dessen hohe Ideale, die in den 80ern – auch bei ihm, dem Erzähler – verfliegen sind, bilden zweifelsohne den Hauptreiz dieser schillernden Figur für den Erzähler:

“No sé cómo seguir. Si pudiera, se lo aclararía, pero, a estas alturas, solamente sé que la historia de Mayta es la que quiero conocer e inventar, con la mayor vitalidad posible. Podría darle razones morales, sociales, ideológicas, demostrarle que es la más importante y urgente de las historias. Todo sería mentira. La verdad, no sé por qué la historia de Mayta me intriga y me perturba” (Vargas Llosa 1984: 53).

Der Erzähler gibt also an, eine Mischung zwischen Roman und Geschichte zu schreiben. Diese Ambivalenz schlägt sich auch in seinem Vorgehen nieder. Auf der einen Seite geht der Erzähler wie ein Historiker vor, indem er gründlich recherchiert: Er befragt Zeitzeugen, er vergleicht stets deren Aussagen, versucht diese innerhalb eines ganzen Geflechts von Aussagen einzuordnen und zu bewerten. Er untersucht Zeitungsartikel und Prozeßakten, die er ebenfalls dem Vergleich und der Bewertung unterwirft; diese Recherchen bilden die unmittelbare Gegenwart der Erzählung.⁷ Auf der anderen Seite geht er wie ein

⁷ Diese Zeitebene wird ihrerseits oft von den gegenwärtigen Ereignissen – von der sich anbahnenden Intervention Kubas, Boliviens und der USA bei der Konfrontation zwischen der peruanischen Armee und der peruanischen Guerilla – über-

Romancier vor, indem er eine stete Fiktionalisierung (im Sinne von Ordnung) vornimmt, die die sogenannten empirischen Teile begleitet und zeitlich überlagert. Er fügt z. B. mittels 'szenischer Darstellung' und 'impliziter Zeitüberlagerung'⁸ Gespräche und Situationen hinzu, die in den Berichten der Zeitzeugen nicht enthalten sind, diese aber ergänzen und lebendig machen. Damit fügt er *seine* Interpretation in einer bestimmten Ordnung bei und holt die Vergangenheit im Augenblick der Lektüre hervor; diese Zeitüberlagerungen bilden die Vergangenheit.⁹ Er fiktionalisiert (erfindet) immer dann, wenn er etwas hinzufügt, so z. B. seine angebliche Freundschaft mit Mayta während der Schulzeit. Beide sollen *El conde de Montecristo* gemeinsam gelesen haben. *De facto* aber sollen der Erzähler und Mayta lediglich die gleiche Schule (Salesianos) besucht haben, worin sich jede weitere Gemeinsamkeit erschöpft. Denn als sich der Erzähler und Mayta gegen Ende des Romans begegnen, tun sie dies als Fremde und nicht als ehemalige Klassenkameraden, die sich aneinander erinnern.

Während die Aussagen der Zeitzeugen das Verfahren der geschichtlichen Rekonstruktion darstellen, markieren die impliziten Zeitüberlagerungen, d. h. hinzugefügte Gespräche und lebendige Situationen, das Verfahren der historischen Konstruktion, das mittels Rückgriff auf das 'Romaneske' möglich wird.

Eine weitere Fiktionalisierung (im Sinne von Erklären) erscheint bei der Beschreibung der Gefühle, der seelischen bzw. psychologischen Zustände, der Sexualität, des Alltagslebens, der körperlichen Befindlichkeit, der Gerüche, der Wünsche und Ängste, die Mayta begleiten und die sich zu einer 'totalen' Geschichte zusammenfügen und dazu beitragen, daß das, was bei der großen Geschichte ausgespart bleibt, nachgeholt wird. Das vermag wiederum, die tiefen Beweggründe menschlichen Handelns zu erläutern. Damit wird außerdem eine Entmythisierung der

lagert; das ist der Fall bei den Gesprächen, die der Erzähler mit Blacquer (Vargas Llosa 1984: 165-199) und Adelaida (Vargas Llosa 1984: 201-230) führt.

⁸ Der Terminus 'szenische Darstellung' geht auf Stanzel (⁶1972) zurück, der der 'impliziten Zeitüberlagerung' auf mein Modell zur Zeitstruktur im Gegenwartsroman (erschieden in den Jahren 1984, 1986, 1988 und 1992).

⁹ So zerfällt die Erzählung in zwei Zeitebenen, deren Kohärenz von einem zurückhaltenden Ich-Erzähler – dieser weiß ebenso viel oder weniger als die von ihm befragten Figuren – garantiert wird.

sozialistischen Utopien, der hehren sozialistischen Ideale und der Revolution vollzogen, was z. B. der Verrat und die Denunziation Maytas nach einem Banküberfall deutlich machen. Nach dem Fiasko von Jauja und der abgesessenen Gefängnisstrafe setzt Mayta seinen Kampf mit dem Mittel der "Enteignung" von Banken fort und nimmt an mehreren Banküberfällen teil, um das Geld gezielt für die "levantamientos" einzusetzen. Nach einem dieser Banküberfälle wird Mayta überraschend festgenommen und eines anderen, von ihm nicht verübten Banküberfalls sowie einer ebenfalls nicht von ihm begangenen Entführung beschuldigt. Er wird festgenommen, durch Aussagen seiner eigenen Genossen belastet und zu fünfzehn Jahren Gefängnis verurteilt, während seine Kameraden das für die Revolution entwendete Geld behalten (Vargas Llosa 1984: 335-342).

Die Fiktionalisierung oder die lebendige Wiedergabe der Geschichte ("vitalidad") zeigt sich ferner jedesmal, wenn der Erzähler in die Figur Maytas schlüpft oder, anders gesagt, wenn Mayta die Rolle des Erzählers übernimmt, so daß Chronist und Gegenstand der Geschichte, Subjekt und Objekt verschmelzen.

Die fiktionale "añadidura" ist aber nie völlig wahrheitsentstellend, sollten wir noch beim Binom 'Wahrheit/Fiktion' bleiben, weder bei der angeblichen Freundschaft Maytas und des Erzählers während der Schulzeit noch bei der Idealisierung der Figur (dazu mehr unten).¹⁰

Zur Fiktionalisierung tragen die Ergänzungen bestimmter Gedanken oder Situationen durch den Erzähler bei, die er aus eigener Erfahrung nicht wiedergeben könnte, weil er nicht anwesend war und weil diese ihm niemand erzählt hat, wie etwa die sexuellen Handlungen von Mayta und unterschiedliche Gespräche (die Verteidigung Maytas gegenüber den Kameraden von POR(T), die Schilderung seiner Emotionen und Empfindungen in diesem Augenblick). Er baut neben der Erzählung eine 'Paraerzählung' seiner Fantasie auf, die das Erzählte lebendig macht. Diese Fiktionalisierungen tragen in der Regel eher zur Verstärkung der Illusion des Faktischen bzw. des Wahrheitsgehalts als zu ihrer Schwächung bei.

¹⁰ Dabei scheint Mayta eher bisexuell gewesen zu sein und seine Zuneigung für Männer könnte eher von seiner politischen Arbeit als von einer tatsächlichen Homosexualität herrühren, von der er aber aufgrund seiner Erfahrungen im Gefängnis Abstand genommen zu haben scheint (Vargas Llosa 1984: 336).

Folgende Textstelle möge das hier angewendete Verfahren der ‘impliziten Zeitüberlagerung’ als Konstruktionsprinzip des Romans veranschaulichen. Es handelt sich hierbei um die Schilderung von Maytas verzweifelter Versuch, die Kommunisten für den Aufstand von Jauja zu gewinnen, nachdem seine Gruppe (POR(T)) ihm die Gefolgschaft verweigert hatte. Der Erzähler befragt dessen ehemaligen Führer, einen Altstalinisten namens Blacquer. Das Gespräch der beiden Figuren fungiert als Rahmen, in den sich der Dialog zwischen Blacquer und Mayta vor fünfundzwanzig Jahren in der Phantasie des Erzählers einschreibt und der diesen wiedergibt (Vargas Llosa 1984, Kap. VI: 165-183):

“–Fue la visita más terrorífica que he recibido en mi vida –dice Blacquer–. Me quedé pestañando, queriendo y no queriendo reconocerlo. ¿Era él? **[Gegenwart]**

–Sí, soy yo –dijo Mayta, con rapidez–. ¿Puedo pasar? Es urgente. **[Vergangenheit 1]**

–¡Imagínate! Un troSCO en mi casa –Blacquer sonríe, recordando el escalofrío de aquella mañana, al encontrarse con semejante aparición–. **[Gegenwart]** No creo que tú y yo tengamos nada de qué hablar, Mayta. **[Vergangenheit 1]**” (Vargas Llosa 1984: 165).

“–A Mayta no lo expulsaron del POR(T) –lo rectificó–. Él renunció. En esa última sesión, precisamente. Su carta de renuncia salió en *Voz Obrera(T)*. Tengo el recorte.

–Lo expulsaron –me rectifica él, a su vez, con firmeza–. Conozco esa sesión de los troSCos como si hubiera estado ahí. Me la contó el mismo Mayta, la última vez que nos vimos. **[Gegenwart]**” (Vargas Llosa 1984: 168).

“–[...] ¿Qué vienes a pedir? Concreta un poco. **[Vergangenheit 1]**

–Que estén preparados, nada más. –Pensé [hier spricht Mayta mit sich selbst und gibt seinen psychologischen Zustand wieder, wird zum Erzähler]: ‘¿Se me va a cortar la voz?’ Nunca había sentido tanta fatiga; tenía que hacer un esfuerzo para articular cada sílaba. Arriba la criatura rompió a llorar de nuevo” [das Kind von Blacquer ist gemeint] (Vargas Llosa 1984: 172).

“Quedé con la boca entreabierta [...] las pupilas dilatadas y las manos me temblaban. ¿Aventura y traición?

–Son las palabras que corresponden y yo las respaldo –dijo el Camarada Carlos secamente–. **[Vergangenheit 2:** Mayta wird von seinen Kameraden der Gruppe POR(T) über seinen Besuch bei Blacquer befragt] El Camarada Pallardi no ha dicho más que la verdad” (Vargas Llosa 1984: 173).

“–Hay una moción pidiendo la expulsión de Mayta y eso es lo que está en debate – recordó el Camarada Pallardi.

–¿No quedó claro que no debíamos vernos más? – dijo Blacquer, cerrándole el acceso a su casa.

–Es una historia larga de contar –repuso Mayta–. Ya no puedo comprometerte. Por venir a hablar contigo, me han expulsado del POR(T)” (Vargas Llosa 1984: 183).

Gegenwart und Vergangenheit bzw. die Rekonstruktion und die Konstruktion der Geschichte werden durch die als Klammern fungierenden Syntagmen ineinander gekoppelt. Die Frage ‘¿Era él?’ wird von Blacquer in der Gegenwart eines Gesprächs mit dem Erzähler gestellt, und von Mayta mit dem Syntagma ‘–Sí, soy yo’ in der Vergangenheit beantwortet, die mittels der Zeitüberlagerung als Gegenwart erscheint. So funktioniert auch die von ihm an sich selbst gestellte Frage: ‘¿Aventura y traición?’, die von Mayta in einer ‘Vergangenheit 1’ im Gespräch mit Blacquer ausgesprochen wird, aber gleichzeitig von einem der Kameraden in der Konfrontation mit Mayta, in einer ‘Vergangenheit 2’, ausgesprochen wird.

Aufschlußreich ist an diesem Passus, daß sich sogenannte feststehende, durch das Schrifttum nachweisbare Tatsachen als irrtümlich erweisen und durch – in der Regel als unzuverlässig geltende – mündliche Zeugnisse ersetzt werden, wie es beim tatsächlichen Ausschluß Maytas aus der POR(T) der Fall ist, der mit einer erzwungenen Austrittserklärung kaschiert wird.

Durch die Fiktionalisierung kann das Wissen Blacquers über die Ausschlußsitzung in einer Gründlichkeit wiedergegeben werden, die nicht von ihm, sondern nur von einer übergeordneten Erzählinstanz abzuleiten ist. Sowohl die wiedergegebene psychologische Situation Maytas im Gespräch mit Blacquer als auch im Gespräch mit seinen Kameraden rührt ausschließlich daher und stammt aus den Hinzufügungen des Erzählers.

Die Konstrukthaftigkeit bzw. die Virtualität der Geschichte wird aber vor allem dort deutlich, wo die Zeugenaussagen das vom Erzähler bis dahin relativ klar gewonnene Bild völlig durcheinander bringen. Dies ist der Fall bei der Bewertung der Führerschaft der Aktion in Jauja: War es Vallejos, der Praktiker, der zugunsten der Armen eine Revolution in seiner eigenen Kaserne startet oder Mayta, der Theoretiker und Berufs-

revolutionär? Ein anderes Beispiel stellt die Befragung bezüglich der Gründe dar, an denen das ganze Unternehmen scheiterte, ob durch Schlamperei, durch Verrat, durch Feigheit einiger Mitwirkender, durch Dilettantismus oder lediglich durch unglückliche Zufälle. Hierfür ist das Kap. VIII des Romans zentral, wo der Erzähler sich nach Jauja begibt und eine Reihe von Zeitzeugen befragt, die direkt am Aufstand beteiligt waren wie etwa Chato Ubilluz (Lehrer in Jauja, Vargas Llosa 1984: 123-163), Ezequiel (Möbelhändler in Jauja, Vargas Llosa 1984: 231-239), Antolín Torres aus Jauja (Vargas Llosa 1984: 241-244), Dr. Cordero Espinoza (Rechtsanwalt aus Jauja, Vargas Llosa 1984: 245-251), Onaka (Lebensmittelhändler aus Jauja, Vargas Llosa 1984: 251-257), Joaquín Zamudio (ehemaliger Kaufmann und jetzt Lottoverkäufer aus Jauja, Vargas Llosa 1984: 258), Ernesto Durán Huarcaya aus Jauja (Vargas Llosa 1984: 259), Anthero Huillmo (ehemaliger Photograph aus Jauja, Vargas Llosa 1984: 262), Coronel Felicio Tapia (Militärarzt aus Jauja, Vargas Llosa 1984: 264-265), Don Pedro Bautista Losada (Uhrmacher aus Jauja, Vargas Llosa 1984: 265-267), Juan Rosas (Fahrunternehmer aus Jauja, Vargas Llosa 1984: 267) und Don Eugenio (Friedensrichter aus Quero, Vargas Llosa 1984: 275-307). Wichtige Zusammenfassungen der labyrinthischen Struktur sind in Kap. VIII (281-284) und zu Mayta in Kap. X (330-333) zu finden.¹¹

Während Ubilluz sich selbst im ganzen Unternehmen eine führende Rolle zuweist, spielt er die Rolle von Mayta herunter und stellt ihn als eine für den Aufstand völlig irrelevante (noch dazu homosexuelle) Figur dar, der auf Vallejos, den Urheber des Aufstandes, weder einen ideologischen noch sonstigen Einfluß ausübte. Außerdem wäre Mayta politisch völlig isoliert gewesen, obwohl er den anderen am Aufstand Beteiligten die Unterstützung "der Partei" zugesichert hätte. Damit war die POR(T) gemeint, die aus ein paar Mitgliedern bestand. Darüber hinaus verdunkelt er seinen eigenen Anteil am Scheitern des Aufstandes und läßt den Erzähler über die Einzelheiten im Unklaren. Auffällig wird hier für den Leser, daß fast alle in den Aufstand involvierten Personen wieder rehabilitiert sind, mit Ausnahme beispielsweise von Vallejos, der erschossen und Mayta, der ins Gefängnis gesteckt wird. Der Erzähler

¹¹ Weitere wichtige Gespräche finden mit Adelaida, der ersten Frau Maytas (Vargas Llosa 1984: 201-230), und mit Blacquer (Vargas Llosa 1984: 165-199) statt.

merkt, daß Ubilluz “habla de oídas” (Vargas Llosa 1984: 158) und daß, je mehr der Erzähler erfährt und erkundet, er um so weniger über das Ganze weiß, da jede neue Angabe weitere Widersprüche mit sich bringt, Spekulationen auslöst, Unerklärliches und Inkompatibles zutage fördert (Vargas Llosa 1984: 158).

Don Ezequiel schreibt Ubilluz das Scheitern des Unternehmens und den Verrat zu, da dieser am vereinbarten Tag und zur vereinbarten Stunde nicht mit dem Lastwagen erscheint, sondern er ihn stattdessen mit einer Lieferung Ackerbohnen nach Lima abfahren sieht. Eine Version, die auch von Cordero Espinoza (Vargas Llosa 1984: 245) bestätigt wird. Daraufhin werden die Aufständischen gezwungen, sich ein anderes Fahrzeug zu besorgen, was den Plan wesentlich verzögert und empfindlich stört. Die Rolle von Ezequiel selbst ist äußerst zwielichtig, da er nicht mit den Aufständischen wegzieht und bestreitet, mit dem Aufstand etwas zu tun gehabt zu haben, geschweige denn, die Aufgabe übernommen zu haben, Telefonleitungen zu kappen und Taxis für den Transport der Waffen zu bestellen. Auch dieses Gespräch schafft eine “telaraña de tergiversaciones y fabulaciones” (Vargas Llosa 1984: 237) und bringt lediglich Klarheit über den Zeitpunkt der Abfahrt der Aufständischen und über die geschilderten Startschwierigkeiten. Ansonsten verliert sich der Erzähler in “contradictorias versiones” (Vargas Llosa 1984: 237).

Die weiteren vom Erzähler durchgeführten Befragungen schildern dann die Flucht der Aufständischen, den Überfall auf eine Bank, den bewaffneten Kampf mit der inzwischen angerückten Armee und die Niederschlagung des Aufstandes. Nach dem Gespräch des Erzählers mit Mayta kann der Leser auf der Grundlage von Mutmaßungen das Fazit ziehen, daß der Aufstand scheiterte, weil

1. einige mit wichtigen strategischen Aufgaben betraute Personen am Tag x nicht erschienen sind,
2. eine Reihe von Pannen passiert sind, wie die vergessene Kappung des Telegraphen an der Bahnstation,
3. sich die Aufständischen beim Mittagessen zu lange aufhielten, statt ihre Flucht – gerade in Anbetracht der eingetretenen Verzögerung – zu forcieren,

4. Vallejos, das Gehirn des Unternehmens und als einziger informiert über die Gesamtlogistik, offenbar den Tag des Aufstandes ohne weitere Benachrichtigung vorgezogen hatte. Als Grund wird hier angegeben, daß er von seinem Posten wegen staatsfeindlicher und verfassungswidriger öffentlicher Äußerungen im Rahmen einer Demonstration abgelöst werden sollte, womit das ganze Unternehmen gescheitert wäre. Er soll sich daraufhin entschieden haben, alles auf eine Karte zu setzen.

Die verfolgte Rekonstruktion der Geschichte von Mayta und des Aufstandes in Jauja gerät also immer mehr aus den Fugen. D. h. dem Erzähler gelingt keine Fiktionalisierung bzw. kein Plotting, obwohl der Erzähler sich der empirischen Methode der Befragung von beteiligten Zeitzeugen und empirischen Materials bedient. Während die Fiktionalisierung auf der Mikroebene, d. h. auf der einzelner Handlungssegmente und Aussagen zu einer Sinnstiftung führt, mißlingt dem Erzähler eine Fiktionalisierung auf der Makroebene. Ihm gelingt es nicht, die Gesamtheit der Ergebnisse der Recherche in eine kohärente, sinngebende Diegesis zu überführen.

Positivistische Vorgehensweise oder Verfahren wie ‘escuchar’, ‘observar’, ‘cotejar las versiones’ (Vargas Llosa 1984: 140) nutzen auch nicht viel, so daß ihm nur der Weg über die Fiktion bleibt, zu der er sich nun legitimiert fühlt: “amasarlo todo y fantasear” (ebd.). Offenbar bedrängt von der Feststellung, daß auch die Geschichte der Fiktion nicht entkommen kann, gleitet der Erzähler/Chronist immer wieder in die Romanform ab. Die Widersprüchlichkeit der Aussagen über die vorgefallenen Ereignisse kann von ihm nicht in eine diegetische Ordnung gebracht werden, so daß jegliche Sinnbildung oder gar Wahrheit über das Geschehen unmöglich erscheinen. Die Terme ‘escuchar’, ‘observar’, ‘cotejar las versiones’ werden durch die Verfahren von ‘pensar’, ‘recordar’ und ‘fantasear’ (Vargas Llosa 1984: 163) abgelöst, um einer oder mehreren historischen Episoden aus dem Leben von Mayta “Sinn” und “Form” zu verleihen.

3.2 *Geschichtsschreibung als subjektives nomadisches Konstrukt oder die Bildung eines Metatextes*

Bestimmte Diskurstypen in der Geschichtsschreibung, besonders in Lateinamerika, zeichnen sich noch heute durch Glättung von Widersprüchen, Homogenisierung von Lücken und Sinnstiftung durch Ergänzungen aus. Einem solchen "offizialistischen" Diskurstypus stand die Kunst immer entgegen, beispielsweise der Roman oder das Theater als künstlerische Diskurse, die das von der Geschichte ausgesparte oder einseitig dargestellte zum Hauptgegenstand machten. Das war z. B. im italienischen Theater der Renaissance, im spanischen Theater des Barock, das war bei Stendhal und Balzac im Roman des 19. Jahrhunderts der Fall. Es scheint so, als biete der Roman sich hier als die geeignete Diskursform an, um die Widersprüchlichkeit, Brüchigkeit und Nicht-Rekonstruierbarkeit der Geschichte, ihre nomadische Form zu dokumentieren und zu erfassen. Damit haben wir eine Narrativität, deren Diskurs zugleich ein Diskurs über die Konstruktion der Geschichte ist, die sich nicht nur auf einer Objektebene bewegt – die zu erfassenden Ereignisse –, sondern auf einer Metaebene – die Reflexion über das Schreiben von Geschichten.

Der Romantext, dieser Pseudoroman, diese Pseudogeschichte, den wir den 'neuen historischen Roman' genannt haben und 'narrative Metadiskursivität' nennen können, entlarvt sich hier als der Versuch, die Leerstellen der in *Le Monde* (Vargas Llosa 1984: 145) von Zeit zu Zeit erscheinenden Kurznotizen über einzelne Ereignisse in Peru auszufüllen, die der Erzähler und seine Freunde regelmäßig verfolgen und von denen ausgehend sie ihrer Imagination freien Lauf lassen:

"[La] imaginación reconstruía el emulsionante espectáculo: comunidades indígenas que, allá en los Andes, armadas de palos, hondas [...] se trasladaban a las sierras alledañas [...] deducíamos, a partir de cuatro líneas de *Le Monde* [...]" (Vargas Llosa 1984: 145).

Mangels Dokumentation und mangels Möglichkeiten, aus der Ferne die nötigen Informationen zusammenzutragen, tritt die Fantasie als Organisationsprinzip, als analytische und ergänzende Kraft an die Stelle der Empirie: Die Ereignisse werden aus wenigen Zeilen abgeleitet und zu einer Geschichte geformt.

In *Le Monde* werden dem Aufstand von Jauja ("Frustrado intento insurreccional", Vargas Llosa 1984: 292) ganze sieben Zeilen gewidmet – wie erwähnt –, und der Erzähler erkennt an dem mit "i" statt mit "y" wiedergegebenen Namen von Mayta seinen angeblichen Schulfreund. Dieser Bericht in Paris löst bei dem "Kaffeehausrevolutionär" die oben beschriebene Faszination aus (Vargas Llosa 1984: 53, 160) und bildet den Anlaß des Romans: Der Erzähler hat das umzusetzen, was die Zeitungsnotiz nicht leistet.

Bei seinen Recherchen erlebt der Erzähler zunehmend, daß die Geschichte von Mayta nie vollständig und den Ereignissen gemäß, also wahrheitsgemäß, wird rekonstruiert werden können (Vargas Llosa 1984: 300), und daß auch andere Ereignisse von den Medien völlig erfunden werden, wie etwa jene über die angeblich blutigen Aufstände in Quero, wo sich der Erzähler aufgrund seiner Recherchen aufhält und wo er keine Anzeichen von Gewalt feststellen kann. Damit wird die Wirklichkeit, das "Objektive" in den Medien (Zeitung, Radio und Fernsehen) in "fantasía" verwandelt, und 'informieren' heißt nun eigentlich "interpretar la realidad de acuerdo a los deseos, temores o conveniencias" (Vargas Llosa 1984: 274), denn es ist unmöglich zu erfahren "lo que de veras sucede, los peruanos mienten, inventan, sueñan, se refugian en la ilusión [...] la vida [...] se ha vuelto literaria" (ebd.).

Wir haben also eine klare Äquivalenz zwischen Berichterstattung, die hier als Ableger der Geschichtsschreibung betrachtet wird, und Fiktion, so daß eine Trennung von beiden nicht mehr möglich ist und beide Textsorten einen Diskurs bilden. Von diesem Ineinandergehen der Wirklichkeit mit der Fiktion, oder genauer gesagt, von der Auflösung der Grenzen zwischen Wirklichkeit und Fiktion bzw. von der Vermischung beider Diskurse ist auch die Geschichtsschreibung betroffen, da die unerläßlichen Zeitzeugenaussagen sich widersprechen und selbst zu Fiktionen werden (Vargas Llosa 1984: 296). Auch hier gibt sich die Lüge (die Fiktionalisierung) als Wahrheit ("La abundancia de mentiras enturbia el asunto", Vargas Llosa 1984: 303) und die Zeitzeugen "mienten, igual que una ficción" (Vargas Llosa 1984: 307), wie der Erzähler lakonisch feststellt.

Diese Erfahrungen im Umgang mit Geschichte und Wahrheit als relative, unfixierbare und sich wandelnde Größen ermöglichen dem Erzähler zuzugestehen, daß er "una novela que, aunque de manera muy

remota, tiene que ver con la historia esa de Jauja" (Vargas Llosa 1984: 320) verfaßt hat. Der Erzähler betrachtet den Roman als eine entfernte Wiedergabe der Geschichte des Aufstandes in Jauja, so entfernt, wie seine Quellen es waren. Da die Quellen versagen, kann der geschichtliche Diskurs nicht wahrhaftiger im Sinne eines positivistischen wissenschaftlichen Ansatzes sein:

"En una novela siempre hay más mentiras que verdades, una novela no es una historia fiel. Esa investigación, esas entrevistas, no eran para contar lo que pasó realmente en Jauja, sino, más bien, para mentir sabiendo sobre qué mentía" (Vargas Llosa 1984: 320).

Auffallend ist hier außerdem, daß der Erzähler sich genötigt fühlt zu unterstreichen, daß der Roman keine "historia fiel" sei, nachdem er beide Diskursarten als unwahr gleichgestellt hat. Damit provoziert der Erzähler den Leser, insofern er zuvor der Geschichtsschreibung jegliche Glaubwürdigkeit abgesprochen hat. Der Erzähler, der sich inzwischen wohl voll bewußt geworden ist, daß beide Diskurstypen keinen Anspruch auf eine empirische Wahrheit erheben können, deutet es als positive Erfahrung, eine Geschichte mit all ihren Brüchen wiederzugeben, d. h. "para mentir sabiendo sobre qué mentía" (Vargas Llosa 1984: 320).

Das Spiel mit der Äquivalenz von Geschichtsdiskurs und Roman-diskurs, d. h. die Beschäftigung mit dem Bereich der geschichtlichen Referenz und der Fiktion, wird ferner durch ein Paradoxon unterstrichen. Der Erzähler sagt zu Mayta, daß z. B. sein Held nicht Mayta heiße, obwohl dieser im Roman so heißt, daß er ein apokalyptisches Peru, zerstört durch Kriege und Terrorismus erfände, obwohl gerade das geschichtlich unstrittig ist. Auch Mayta selbst soll von ihm falsch beschrieben worden sein, obwohl das Wissen über sein Wesen und seine politische Arbeit sowie über seine Homosexualität durch zahlreiche Zeitzeugen widerspruchsfrei und übereinstimmend zusammengetragen worden ist (Vargas Llosa 1984: 333). Und als der Erzähler Mayta die Frage stellt, ob er sich in der romanesken Figur des Mayta wiedererkennen würde, schweigt dieser (Vargas Llosa 1984: 334). Dasselbe gilt für die Erklärung des Erzählers gegenüber Matya, *sein* Mayta wäre homosexuell, obwohl die Homosexualität Maytas – wie erwähnt – als Faktum gilt. Auf diese Frage weicht Mayta aus und erklärt, seinerseits etwas gegen Homosexuelle zu haben, die sich im Gefängnis in Trans-

vestiten verwandelten und jegliche Würde vermissen ließen, was ja nicht der Leugnung seiner Homosexualität gleichkommt. Damit führt uns der Erzähler vor, wie er eine Geschichte konstruiert: sogenannte Fakten werden durch die Nichterkennbarkeit als Gegebenheiten fiktionalisiert.

Der Erzähler selbst legt seine Geschichte bloß, indem er beispielsweise unterschiedliche eigene Versionen von Mayta liefert: Während Mayta auf Seite 333 als “personaje revolucionario de catacumbas, que se ha pasado la vida intrigando y peleando como otros grupos [...]” beschrieben wird, heißt es auf Seite 338 “[...] ese optimista pertinaz, ese hombre de fe [...]”, was sich mit anderen Passagen deckt oder davon abweicht. Also auch der Erzähler beginnt zu schwanken und uns unterschiedliche Versionen zu liefern, so daß der Diskurs über die Geschichte letztlich zu einem Diskurs über sich selbst, über seine nomadische Natur wird. Damit wird die topische Gegenüberstellung von Wirklichkeit und Fiktion aufgegeben. Beide Diskurstypen beruhen auf Erinnerung, auf Narrativität und müssen daher als Diskurse begriffen werden, die sich von ihrer Pragmatik, in ihrer Zielsetzung und ihrem Anspruch unterscheiden, nicht aber in ihrer Legitimation und Konstrukthaftigkeit. Was bleibt, ist der Diskurs.

Lassen Sie mich mit zwei Zitaten und einem kurzen Kommentar zu Ende kommen:

“Éste es un relato de ficción impura o mixta, oscilante entre la realidad de la fábula y la fábula de la historia. Su visión y cosmovisión son las de un mestizo de ‘dos mundos’, de dos historias que se contradicen y se niegan. Es por tanto una obra heterodoxa, ahistórica, acaso anti-histórica, anti-maniquea, lejos de la parodia y del pastiche, del anatema y de la hagiografía.

Quiere este texto recuperar la carnadura del hombre común [...].

[...]

Tanto las coincidencias como las discordancias, los anacronismos, inexactitudes y transgresiones con relación a los textos canónicos, son deliberados pero no arbitrarios ni caprichosos. Para la ficción no hay textos establecidos” (Roa Bastos 1992: 11-12).

“Die ältere Unterscheidung zwischen Fiktion und Geschichtsschreibung, in der die Fiktion als die Darstellung des Vorstellbaren und die Geschichtsschreibung als die Darstellung des Tatsächlichen verstanden wird, muß der Erkenntnis Platz machen, daß wir das *Tatsächliche* nur erkennen, wenn

wir es mit dem *Vorstellbaren* kontrastieren oder vergleichen" (White 1991: 120).

Die beschriebenen Probleme der Geschichtsschreibung mit dem Realen und dessen Übertragung in einen diegetisch-kohärenten-sinnstiftenden Diskurs stellt diese Wissenschaft vor die gleiche Schwierigkeit, der sich der "neue historische Roman" (nicht der Roman als fiktionales Konstrukt *an sich*) ausgesetzt sieht. Sicher sind Pragmatik, Kommunikations-, Handlungs- und Figurenstrukturen sowie die Intention der Geschichtsschreibung von denen des "neuen historischen Romans" zu unterscheiden. Gemeinsam bleibt beiden Diskurstypen das Problem der Präfigurierung und Vorstrukturierung und die sich daraus ergebenden Komplikationen bei der diegetischen Einordnung (Narrativität/Plotting). All dies wird letztlich die Einbildungskraft und deren Wahrheitsgehalt, deren Illusionseffekt, also *le réel* konfigurieren. Der Unterschied beider Diskurse liege dann speziell im Anspruch: Während die Textsorte Geschichte das, "was wirklich geschehen oder annähernd geschehen ist", darstellen will, akzeptiert der Roman die Unmöglichkeit eines solchen Unterfangens *a priori*, ohne aber ebenfalls die Zielstellung aufzugeben, das, "was hat geschehen *können*" darzustellen.

Bibliographie

Primärliteratur

- Roa Bastos, Augusto (1992): *Vigilia del Almirante*, Madrid: Alfaguara Hispánica.
- Vargas Llosa, Mario (1973): *Pantaleón y las visitadoras*, Barcelona: Seix Barral.
- (1977): *La tía Julia y el escribidor*, Barcelona: Seix Barral. Biblioteca de Bolsillo.
- (1984): *Historia de Mayta*, Barcelona: Seix Barral.
- (1988): *El elogio de la madrastra*, Buenos Aires: Emecé Editores.
- (1997): *Los cuadernos de don Rigoberto*, Madrid: Alfaguara.

Sekundärliteratur

- Barthes, Roland (1966): "Introduction à l'analyse structurale des récits", in: *Communications* 8 (Paris): 1-27.
- Baudrillard, Jean (1981): *Simulacre et simulation*. Paris: Galilée.
- Benjamin, Walter (1983): *Das Passagen-Werk*, Bd. I/II, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Berr, Henri (1921): *L'Histoire traditionnelle et la synthèse historique*. Paris: Alcan.
- Bhabha, Homi K. (1994): *The Location of culture*, London/New York: Routledge.
- Bloch, Marc (1968): *La société féodale*, Paris: Michel.
- Braudel, Fernand (1949/1961): *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Paris: Colin.
- Deleuze, Gilles/Félix Guattari (1976): *Rhizome*, Paris: Éd. de Minuit.
- Derrida, Jacques (1967a): *L'écriture et la différence*, Paris: Éd. de Minuit.
- (1967b): *De la grammatologie*, Paris: Éd. de Minuit.
- (1967c): *La voix et le phénomène*, Paris: Presses Universitaires de France.
- (1972): *La dissémination*, Paris: Éd. du Seuil.
- Febvre, Lucien (1953): *Combats pour l'histoire*, Paris: Colin.
- (1988): *Das Gewissen des Historikers*, Berlin: Wagenbach.
- Flaubert, Gustave (1965): *Bouvard und Pécuchet*, Paris: Garnier.
- Foucault, Michel (1966): *Les mots et le choses*, Paris: Gallimard.
- Küttler, Wolfgang/Jörn Rüsen/Ernst Schulz (1993/1994) (Hrsg.): *Geschichtsdiskurs*, Bde. I-IV, Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch-Verlag.

- Lacan, Jacques (1973): "La ligne et la lumière", in: Ders.: *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychoanalyse*. 1964. Texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris: Éd. du Seuil: 85-96.
- (1978): "Linie und Licht", in: Ders.: *Das Seminar von Jacques Lacan Buch XI (1964). Die Vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*. Übersetzt von Norbert Hass, Olten/Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag: 97-111.
- Le Goff, Jacques/Roger Chartier/Jacques Revel (Hrsg.) (1988): *La nouvelle histoire*, Bruxelles: Éd. Complexe [dt.: *Die Rückeroberung des historischen Denkens. Grundlagen der Neuen Geschichtswissenschaft*. Übers. W. Kaiser, Frankfurt/Main: S. Fischer. 1994].
- Lyotard, Jean-François (1979): *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris: Éd. de Minuit.
- (1983): *Le différend*, Paris. Éd. de Minuit.
- Menton, Seymour (1993): *La nueva novela histórica de la América Latina 1979-1992*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Stanzel, Franz K. (1972): *Typische Formen des Romans*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- (1979): *Theorie des Erzählens*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Taylor, Mark C. (1987): *Altarity*, Chicago: University of Chicago Press.
- Tiedemann, Rolf (1983): "Einleitung" zu Walter Benjamins *Das Passagenwerk*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Todorov, Tzvetan (1966): "Les catégories du récit littéraire", in: *Communications* 8 (Paris): 125-151.
- Toro, Alfonso de (1984): "Hacia una tipología de las estructuras temporales en la novela contemporánea: 'Cien años de soledad', 'La casa verde' y 'La maison de rendez-vous'", in: *Dispositio. Revista Hispánica de Semiótica Literaria* IX, 24-26 (Ann Arbor): 19-52.
- (1986): *Die Zeitstruktur im Gegenwartsroman am Beispiel von G. García Márquez, "Cien años de soledad", M. Vargas Llosa, "La casa verde" und A. Robbe-Grillet "La maison de rendez-vous"* (Acta Romanica. Kieler Publikationen zur Romanischen Philologie), Tübingen: Narr.
- (1988): *Texto-Mensaje-Recipiente. Análisis semiótico-estructural de textos narrativos, dramáticos y líricos de la literatura española e hispano-americana de los siglos XVI, XVII y XX (Con un excursus sobre A. Robbe-Grillet "La maison de rendez-vous")* (Acta Romanica. Kieler Publikationen zur Romanischen Philologie), Tübingen: Narr; wieder abgedruckt in Buenos Aires: Galerna 1990.
- (1990a): "Augusto Roa Bastos: Yo, El Supremo", in: *Kindlers Literatur Lexikon*, Bd. 14, München: 193-195.

- (1990b): “Postmodernidad y Latinoamérica (con un modelo para la novela latinoamericana)”, in: *Acta Literaria* 15 (Concepción): 71-100.
- (1992): *Los laberintos del tiempo. Temporalidad y narración en la novela contemporánea* (G. García Márquez, M. Vargas Llosa, J. Rulfo y A. Robbe-Grillet (Theorie und Kritik der Kultur und Literatur, Bd. 3), Frankfurt/Main: Vervuert.
- (1999): “La postcolonialidad en Latinoamérica en la era de la globalización. ¿Cambio de paradigma en el pensamiento teórico cultural latinoamericano?”, in: Alfonso de Toro/Fernando de Toro (Hrsg.): *El debate de la postcolonialidad en Latinoamérica. Una postmodernidad periférica o cambio de paradigma en el pensamiento latinoamericano* (Theorie und Kritik der Kultur und Literatur, Bd. 18), Frankfurt/Main: Vervuert: 31-77.
- Toro, Fernando de (1999a): “The Post-Colonial question: Altarity, Identity and the Other(s)”, in: Alfonso de Toro/Fernando de Toro (Hrsg.): *El debate de la postcolonialidad en Latinoamérica. Una postmodernidad periférica o cambio de paradigma en el pensamiento latinoamericano* (Theorie und Kritik der Kultur und Literatur, Bd. 18), Frankfurt/ Main: Vervuert: 101-135.
- (1999b) (Hrsg): “Explorations on Post-Theory: New Times”, in: Ders. (Hrsg.): *Explorations on Post-Theory: Toward a Third Space*, Frankfurt/Main: Vervuert: 9-24.
- Welsch, Wolfgang (1997): *Vernunft. Die zeitgenössische Vernunftkritik und das Konzept der transversalen Vernunft*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- White, Hayden (1973): *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press.
- (1978): *Tropic of Discourse: Essays on Cultural Criticism*, Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press.
- (1986/1991) (dt.): *Auch Klio dichtet oder Die Fiktion des Faktischen. Studien zur Topologie des historischen Diskurses*, Stuttgart: Klett-Cotta.
- (1987): *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press.
- (1990) (dt.): *Bedeutung der Form. Erzählstrukturen in der Geschichtsschreibung*, Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch-Verlag.
- (1994) (dt.): *Metahistory*, Frankfurt/Main: Fischer.

Peter Fröhlicher

Semantik der Wirklichkeit Wert- und Unwertfiguren in *Historia de Mayta*

In Vargas Llosas Romanen ist das Schreiben ein zentrales Thema; meist autobiographisch gefärbte Schriftstellerfiguren sind Teil von komplexen Erzählstrukturen, die um Fragen wie Realität und Fiktion, Wahrheit und Lüge kreisen. Das Spiel mit der Fiktionalität setzt einen dem Leser vertrauten Wirklichkeitshorizont voraus: das Szenario entspricht in der Regel der peruanischen Realität der Gegenwart, wobei Anleihen beim realistischen und naturalistischen Roman des 19. Jahrhunderts unverkennbar sind.

In *Historia de Mayta* (1984) finden sich an verschiedenen Stellen Landschafts- und Stadtbeschreibungen im Stil eines Reiseführers. Der Anfang des Kapitels IX – “La comunidad de Quero es una de las más antiguas de Junín” (Vargas Llosa 1984: 273) – erinnert etwa an den ‘touristischen’ Diskurs am Anfang von Stendhals Roman *Le Rouge et le Noir*: “La petite ville de Verrières peut passer pour l’une des plus jolies villes de la Franche-Comté”. Wenn die Hauptperson des Romans das Inquisitionsmuseum in Lima besucht, werden die ‘realen’ Exponate eingehend kommentiert und in einen historischen Kontext gestellt. Die Beschreibung von Maytas Reise über die Anden beinhaltet eine Reihe von Informationen zur Route und zur Konstruktion der Andenbahn.

Das *Incipit*¹ beschreibt wirklichkeitsnah den Tagesbeginn eines Intellektuellen mit zeitgemäßem *lifestyle*. Inszenierte sich der Schriftsteller des letzten Jahrhunderts gerne als *flâneur* auf den Boulevards, so erscheint der (post-)moderne Erzähler in *Historia de Mayta* als

¹ Der Begriff *Incipit* bezeichnet hier die ersten fünf Abschnitte des Romans, die im wesentlichen dem Lauftraining gewidmet sind. Dem Anfangssatz des Romans – “Correr en las mañanas [...] es una buena manera de comenzar el día.” (Vargas Llosa 1984: 7) – entspricht in Abschnitt 5: “He terminado de correr [...] me ducho y comienzo a trabajar” (Vargas Llosa 1984: 10).

Jogger zwischen Abfallbergen. Wie in Zolas *Germinal* liegen Anfang und Ende von *Historia de Mayta* ein Jahr auseinander und entsprechen derselben räumlichen und personalen Konfiguration. Die *clôture* des Textes wird gar noch explizit gemacht; der Erzähler erinnert sich zuhänden des Lesers an den Romanbeginn:

“Y recuerdo, entonces, que hace un año comencé a fabular esta historia mencionando, como la termino, las basuras que van invadiendo los barrios de la capital del Perú” (Vargas Llosa 1984: 346).

Der scheinbar pedantische Hinweis auf das literarische Verfahren streicht die Gemachtheit des Textes heraus – sowohl *Incipit* als auch *Explicit* spielen auf die schriftstellerische Arbeit an – und suggeriert eine semantische Funktion des Abfalls, die über die Produktion eines *effet de réel* hinausgeht. Die Präsenz des Mülls an privilegierten Stellen des Textes ist lesbar als moralische Allegorie (ähnlich wie der Schmutz in der Eingangspassage von Claríns *Regenta*), als “Metapher des sozialen Elends” (vgl. Köllmann 1996: 245 und 345), als Teil einer Strategie zum Bewußtmachen der desolaten Lage des Landes.² Im Folgenden soll der Abfall aber vor allem in Beziehung zu anderen figurativen und narrativen Elementen des Romans erfaßt werden.³

Müllhalden in Lima

In *Historia de Mayta* eröffnet die Beschreibung des Abfalls – als Figur der Entwertung *par excellence* – ein Paradigma der ökonomischen und sozialen Interaktion. Abfall ist das Ergebnis einer Entscheidung über den Unwert von Gegenständen und impliziert deren räumliche Trennung von den positiven Wertfiguren. Findet diese nicht statt, wird

² “El empobrecimiento progresivo de la tierra en las serranías y la descripción de la basura, la miseria y el abandono, son parte del espectáculo que se brinda desde el interior del texto como punto de partida concientizador” (Salem 1996: 177).

³ Das Problem der Figuren des narrativen Dekors behandelt exemplarisch Geninasca in *La parole littéraire* (Kapitel “L’invention du détail vrai”). “Le détail, emprunté ou inventé, est vrai dans la mesure où il se trouve convoqué dans le discours pour y remplir une fonction sémantique définie dans et par un contexte déterminé” (1997: 148).

aus dem Unwert ein Anti-Wert. Auf allen gesellschaftlichen Stufen (Villenbesitzer, Bedienstete, Straßenputzer) diagnostiziert der Erzähler den als "desidia" bezeichneten mangelnden Willen zur regelrechten Entsorgung, der zu einer verschandelten Landschaft führt: "Son feas estas basuras que se acumulan detrás del bordillo del Malecón y se derraman por el acantilado" (Vargas Llosa 1984: 7). Die Müllhalden sind nicht nur ein ästhetisches Ärgernis, sondern geben Anlaß zu einer problematischen Revalorisierung: was die Bewohner der Residenzviertel als Unwert bzw. Anti-Wert deklarieren, wird zum virtuellen Wert für die Armen, die den Abfall durchstöbern zur Abdeckung der eigenen Grundbedürfnisse (Essen, Kleidung) oder auf der Suche nach Tausch- oder Handelsobjekten.

"También me he acostumbrado, estos últimos años, a ver, junto a los canes vagabundos, a niños vagabundos, viejos vagabundos, mujeres vagabundas, todos revolviendo afanosamente los desperdicios en busca de algo que comer, que vender o que ponerse. [...] Si uno vive en Lima tiene que habituarse a la miseria y a la mugre o volverse loco o suicidarse.

Pero estoy seguro que Mayta nunca se habituó. En el Colegio Salesiano [...] corría a darle a Don Medardo, un ciego harapiento que se apostaba con su violín desafinado a la puerta de la Iglesia de María Auxiliadora, el pan con queso de la merienda que nos repartían los Padres en el último recreo. Y los lunes le regalaba un real, que debía ahorrar de su propina del domingo" (Vargas Llosa 1984: 8).

An der Beziehung zum Abfall zeigt sich exemplarisch das Auseinanderstreben der sozialen Akteure. Die gegensätzliche Wertung der gleichen Figur, die je nach Status des Subjekts einen Wert, Unwert oder Anti-Wert repräsentiert, weist auf eine Unvereinbarkeit der Wertparameter innerhalb der Gesellschaft. Die Armen fallen aus dem ökonomischen und sozialen Gefüge und sind gezwungen, sich auf die Abfallbewirtschaftung zu beschränken. Sie teilen das Schicksal der Tiere, die ebenfalls die Müllhalden durchstöbern, was schließlich nicht nur ihre gesellschaftliche, sondern auch ihre menschliche Identität in Frage stellt. Die Wohlhabenden andererseits schließen sich in ihren durch Gitter und Alarmanlagen geschützten Villen ein, aus welchen der omnipräsente Abfall stammt. Die Beschreibung des Mülls dient dem Erzähler als Hintergrund für die Einführung der Hauptperson. Die von seinem Standpunkt aus möglichen Haltungen gegenüber der Armut ("habituarse", "volverse loco

o suicidarse”) ergänzt er um jene Maytas (“Pero estoy seguro que Mayta nunca se habituó”) und begründet dies mit dem Engagement des ehemaligen Mitschülers für einen bestimmten Bettler.

Die Müllhalden und die Figur des Bettlers sind Schnittstellen zwischen Arm und Reich, die der Romandiskurs gegeneinander setzt. Die Haltung des jungen Mayta in der erzählten Vergangenheit gründet auf der persönlichen Gabe, bei deren Valorisierung Besitzende und Bedürftige übereinstimmen, und vollzieht sich in einer persönlichen Interaktion. Die Gegenwart hingegen ist geprägt vom Bild des promiskuen Kollektivs aus Menschen und Tieren auf den Müllhalden einerseits und den sich isolierenden Villenbesitzern andererseits.

Der Austausch von Wertfiguren zwischen Arm und Reich wird im Romanverlauf auf vielfältige Weise thematisiert; beispielsweise durch die an bestimmten Schulen übliche gönnerhafte Betreuung von armen Schülerinnen durch ihre wohlhabenden Kolleginnen, wobei diese ihre Gaben oft durch den Chauffeur abliefern lassen. In der von einer Belagerungsstimmung geprägten Stadt drängen Schwärme von Schuhputzern und Zigarettenverkäufern ihre Dienste auf. Der Überfluß an – geschmuggelten – Zigaretten in einer Zeit der Lebensmittelknappheit, das aggressive Anbieten unnützer Leistungen sind Ausdruck von Verwerfungen der sozialen Schichtung. Die quantitative Zunahme und die immer stärker zutage tretende Aggressivität von Bettlern und Schuhputzern markieren die zunehmende Verarmung und Verelendung bis hin zum letzten Kapitel, in dem der Erzähler seinen Besuch im Gefängnis von Lurigancho beschreibt. Der Ort erscheint als gigantischer Abfallhaufen der Gesellschaft, geprägt von Diebstahl und Mißhandlungen, wo sich in der Figur des psychisch kranken Gefangenen, der auf einer Müllhalde schläft,⁴ “basura” im wörtlichen und im übertragenen Sinn vermischen.

In einem Gespräch mit seiner Frau wendet Mayta die Metapher des Abfalls auf sich selber an und drückt damit die Folgen seiner Marginalisierung als Homosexueller aus, übrigens eine der wenigen Stellen im Roman, wo der Erzähler sich durch die Verwendung der ersten Person mit dem Protagonisten identifiziert.

⁴ “Un reo desnudo dormía a pierna suelta entre las inmundicias” (Vargas Llosa 1984: 311).

- “– Me daba y me da vergüenza, me hace sentir a veces una basura – dijo Mayta. Las mejillas me ardían y sentía la lengua casposa [...] – ¿Y entonces por qué no querías curarte? repitió Adelaida. – Quiero ser el que soy –tartamudeé–. Soy revolucionario, tengo pies planos. Soy también maricón. No quiero dejar de serlo” (Vargas Llosa 1984: 218).

Wie auf den Müllhalden zu Beginn des Romans geht es auch hier um die Revalorisierung der Unwertfigur. Mayta wertet seine – von der Gesellschaft devalorisierte – sexuelle Ausrichtung positiv und lehnt die von seiner Frau gewünschte Behandlung seiner ‘Krankheit’ ab. Dem teilweise verinnerlichten gesellschaftlichen Diskurs (“me hace sentir a veces una basura”) setzt Mayta einen individuellen Diskurs entgegen. Im Unterschied zu den Armen auf den Müllhalden, deren Identität in die Nähe der Tiere abgeleitet, begründet und affirmiert Maytas Umwertung des metaphorischen Abfalls seine eigene Identität als Außenseiter, der sich für eine neue Ordnung einsetzt.

Von der materiellen zur ästhetischen Wertfigur

Die Betrachtung der Müllhalden im *Incipit* ist der eigentliche Ausgangspunkt des Schreibens; die Frage des Erzählers nach Maytas möglicher Reaktion auf das Spektakel der Armut bringt schließlich den Roman in Gang. Während des Lauftrainings tritt an die Stelle der Selbst- und der Umweltwahrnehmung die Erinnerung an seinen Schulfreund, die den Charakter einer Vision annimmt:

“He terminado de correr. [...] mientras corría, he conseguido olvidar que estaba corriendo y he resucitado las clases en el Salesiano y la cara seriosa de Mayta, sus andares bamboleantes y su voz de pito. Está ahí, lo veo, lo oigo y lo seguiré viendo y oyendo mientras se normaliza mi respiración, hojeo el periódico, desayuno, me ducho y comienzo a trabajar” (Vargas Llosa 1984: 10).

Die Selbstvergessenheit des Läufers markiert den Beginn des literarischen Prozesses. Die alltäglichen Verrichtungen und der Beginn der Schreibarbeit werden überlagert von der phantasmatischen Präsenz

Maytas. In dieser Simultaneität zweier Realitätsebenen ist *in nuce* die Grundstruktur des Romans angelegt.

In dem drei Jahre später veröffentlichten Roman *El hablador* findet sich eine ähnliche Beziehung zwischen Erzähler und Protagonist, allerdings nicht am Anfang, sondern im letzten Satz: “Sé que en los puentes de piedras ocres sobre el Arno [...] seguiré oyendo [...] a ese hablador machiguenga” (Vargas Llosa 1987: 235).

Beide Romane verknüpfen zwei Erzählebenen. *Historia de Mayta* setzt sich zusammen aus der rekonstruierten Geschichte des von Mayta angeführten Aufstands und der Schilderung der Recherchen des Erzählers. Mit Ausnahme des 10. und letzten Kapitels beruht der Text auf der Überblendung und Artikulation der zwei Ebenen.⁵ Deren Schnittstellen sind im Textkontinuum nicht gekennzeichnet; der Leser hat die Übergänge jeweils selbst wahrzunehmen und die Kontinuität als Identität und Differenz zwischen Handlungen zu konstruieren. Dagegen alterniert in *El hablador* der Bericht des autobiographischen Ich-Erzählers kapitelweise mit dem von Mascarita für den Stamm der Machiguenga entwickelten mythischen Diskurs.

Beide Romane thematisieren das Problem der Wahrheit auf ähnliche Weise insofern, als die Durchschaubarkeit des literarischen Textes als “Lüge” den veridiktorischen und den ästhetischen Anspruch des Romans begründet.⁶ Ebenso wie die vom Erzähler im sommerlichen Florenz imaginierte Präsenz Mascaritas ist die phantasmatische Beziehung zu Mayta an einen mit allen Mitteln der realistischen Beschreibung evozierten Kontext gebunden.⁷ Die Schilderung der – devalorisierten – Umwelt

⁵ Die zwei Erzählebenen geben manchmal Raum für ein drittes Niveau; im 7. Kapitel wird in die beiden überlagerten Dialoge Adelaida-Erzähler und Adelaida-Mayta noch der Dialog Adelaida-Zárate eingeblendet (Vargas Llosa 1984: 220).

⁶ Auch in *El hablador* ist das Erkennen der Fiktion Voraussetzung für deren Wahrhaftigkeit. Vgl. Fröhlicher (1992: 147-155).

⁷ Ferner haben die Protagonisten ähnliche Namen – Mascarita ist phonetisch eine erweiterte Form von Mayta –, erscheinen als Schulfreunde des Ich-Erzählers und sind durch ihr Einzelgängertum markiert (Mayta, der Trotzki, ist homosexuell; der aus einer jüdischen Familie stammende Mascarita zeichnet sich durch ein auffälliges Muttermal aus). Beide übernehmen zentrale Funktionen innerhalb einer gesellschaftlich marginalisierten Gruppe: Mascarita als Ethnologe und schließlich *hablador* bei einem Stamm des Amazonasgebiets, Mayta als Mitglied einer politischen Splitterpartei im andinen Hochland.

ist Ausgangspunkt für die literarische Vision, die in Form eines Diskurses über Werte selber als Konstitution eines ästhetischen Werts erscheint.

Die phantasmatische Beziehung im *Incipit* von *Historia de Mayta* initiiert die zu erzählende Geschichte des Revolutionärs, der in erster Linie Objekt des Schreibens ist. Am Schluß von *El hablador* drückt die Formel "seguiré oyendo" einen komplementären Aspekt aus; die Perzeption des als eigenständiges Erzählsubjekt auftretenden *hablador* durch den Erzähler ist gleichzeitig terminativ (als Rückverweis und einzige Anspielung auf dessen parallel laufende Erzählung) und durativ aspektualisiert (der Diskurs des *hablador* scheint über das Romanende hinaus weiterzulaufen). Die beide Erzählstränge integrierende Romanstruktur wird erst im Schlußkapitel in ihrer ganzen Tragweite erkennbar, wobei sich das Erzählsubjekt Mascarita – als Stifter von Werten für die Gemeinschaft der Zuhörer – zum Modell für den Ich-Erzähler entfaltet. In *Historia de Mayta* durchzieht die (Teil-)Identifikation des Erzählers mit der Titelfigur den ganzen Roman. Aufgrund des Substitutionsmechanismus zwischen den Erzählebenen sowie stellenweise durch pronominale Identifikation⁸ ergibt sich eine Art Kollusion zwischen Ich-Erzähler und Mayta, die jedoch gegen den Schluß des Romans einer kritischen Distanz Platz macht. Im Unterschied zur positiven Wertung des Romanschriftstellers in *El hablador* als wertstiftende Figur der Gesellschaft äußert sich der Erzähler von Maytas Geschichte unbestimmt zum Sinn des Schreibens angesichts der chaotischen Situation seines Landes. Der Roman erscheint als bescheidene Gegenstrategie des Schriftstellers, im Kontext der allgemeinen Entwertung für sich selber einen Wert zu schaffen: "por efímera que sea, una novela es algo, en tanto que la desesperación no es nada" (Vargas Llosa 1984: 91).⁹

⁸ Siehe das oben angeführte Zitat von Vargas Llosa (1984: 218).

⁹ Auf die Frage von Ubilluz, ob das Schreiben einer "novela" überhaupt einen Sinn habe, begnügt sich der Erzähler mit dem Argument des Faktums: "Le digo que sin duda debe tenerlo, ya que la estoy escribiendo" (Vargas Llosa 1984: 158).

Sterne über den Anden

In *Historia de Mayta* sind die Haltung gegenüber der Armut und das Problem des Schreibens nicht nur im *Incipit* Thema, sondern auch in der Beschreibung einer Lagune, an deren Ufer sich der Erzähler für die Zeit seiner Recherchen in einem Hotel eingemietet hat.

Der Mythos von der Entstehung der Lagune bei Jauja nimmt das Bettlermotiv wieder auf. Gemäß dieser andinen Version von Sodom und Gomorrha deckt das Wasser ein Dorf zu, dessen egoistische Bewohner Christus in Bettlergestalt abwiesen. Am Ufer dieser Lagune bringt der Erzähler die revolutionären Ereignisse in der Region von Jauja und Quero zu Papier. Am Ende des fünften Kapitels – in der Mitte des zehnten Kapitels umfassenden Romans – kehrt der Erzähler von einem nächtlichen Marsch zurück zu seinem Hotel. Von Mond und Sternen erhellt, präsentiert sich die Lagunenlandschaft als *locus amoenus*. Wie der Jogger am Anfang und am Ende des Romans auf seine schriftstellerische Arbeit anspielt, so bringt auch der nächtliche Wanderer die körperliche Bewegung in Zusammenhang mit dem Schreibakt:

“Las estrellas y la luna dejan ver la quieta y azulada campiña [...]. Las aguas de la laguna, en una noche así, deben ser dignas de verse. Cuando llegue al Albergue saldré a verlas. La caminata me ha devuelto el entusiasmo por mi libro. Me asomaré a la terraza y al embarcadero, ninguna bala perdida o deliberada vendrá a interrumpirme. Y pensaré, recordaré y fantasearé hasta que, antes de que empiece el día, acabe de dar forma a este episodio de la historia de Mayta” (Vargas Llosa 1984: 163).

Das Hotel bei Jauja ist – neben dem Strand von Barranco – der einzige Ort, wo sich der Erzähler seiner Schreibarbeit widmet. Im Unterschied zu dem vom Menschen verunstalteten “paisaje bello” der Meeresküste (Vargas Llosa 1984: 7) ist die Lagune Teil einer unverdorbenen idyllischen Landschaft. Der Gegensatz zwischen Lima und der Region von Jauja wird noch verstärkt durch das ausdrücklich erwähnte Fehlen von Abfall und Bettlern: “No se ven altos de basura ni muchedumbres de mendigos” (Vargas Llosa 1984: 130).

Mit der Evokation dieser Lagune schließt auch das neunte Kapitel, das den “episodio central de aquella historia, su nudo dramático” (Vargas Llosa 1984: 306) schildert. Wiederum betrachtet der Erzähler den

Sternenhimmel über der Lagune, deren leichten Wellenschlag er als Musik wahrnimmt:

“Esa suave música y el hermoso cielo estrellado de la noche jaujina sugieren un país apacible, de gentes reconciliadas y dichosas. Mienten, igual que una ficción” (Vargas Llosa 1984: 307).

Die Idylle, wo die Elemente der Natur sich zu einer ästhetischen Gesamtheit zusammenfügen, wird der Lüge bezichtigt insofern, als dieser *locus amoenus* eine harmonische Gesellschaft konnotiert. Damit aktualisiert der Erzähler ein literarisches Interpretationsmodell, wonach Naturbeschreibung und Handlung einander entsprechen, und stellt dieses gleichzeitig in Frage. Der Schlußsatz des 9. Kapitels – “Mienten igual que una ficción” – hat selbstreferentiellen Charakter und weist dem Roman u. a. die Funktion zu, literarische Clichés als solche darzustellen und durchschaubar zu machen. Die Lagune ist in mehrfacher Hinsicht ein Ort der Fiktion. Ihr Ursprung wird mit einer fiktionalen Erzählung, dem Mythos vom abgewiesenen Bettler, erklärt, der Wellenschlag und der Sternenhimmel lügen “igual que una ficción”, und hier erfindet (“fantasea”) der Schriftsteller einen Teil von Maytas Geschichte.

Die Sterne verkörpern traditionellerweise eine Wertordnung, deren transzendenter Charakter mit Kontingenz und Wandel kontrastiert. Der Befund der Lüge verneint die Verlässlichkeit dieser Wertfiguren. Der Sternenhimmel über Jauja spielt auch eine entscheidende Rolle auf der Ebene der Mayta-Handlung, und zwar als Szenario für den Moment, wo der Revolutionär – “deslumbrado por los luceros de la bóveda retinta y chispeante” (Vargas Llosa 1984: 147) – alle seine Bedenken überwindet und sich endgültig für die Teilnahme am Aufstand entscheidet. Unter dem Sternenhimmel der Anden erschaut der enthusiastische Mayta das ideale Terrain für die zukünftigen revolutionären Aktivitäten: “Y, bajo el manto de estrellas lucientes, Mayta la vio: selva espesa, frondosa, cerrada, jeroglífica, y se vio [...] recorriéndola sinuosamente” (Vargas Llosa 1984: 149). Das schwer zugängliche Gebiet der *ceja de selva* präsentiert sich als Zeichensystem, das für die Feinde schwer lesbar ist, “selva ... jeroglífica”, und “indescriptible laberinto” (Vargas Llosa 1984: 149), in dem die Gegner zum Wahnsinn getrieben werden und sich verlieren sollen.

Die Sterne, die Maytas Exaltiertheit hervorrufen und ihn zu einer Handlung verleiten, die von vornherein zum Scheitern verurteilt ist, erscheinen als *décepteurs*, als Vermittler einer Illusion. Maytas Zukunft ist nicht diejenige eines Revolutionärs im Labyrinth der *ceja de selva*, sondern spielt sich zum größten Teil in verschiedenen Gefängnissen in und um Lima ab. In der Tat erscheint Lurigancho als der exakte Gegenort des imaginierten paradiesischen Urwaldrefugiums. Statt Polizei und Armee in Schach zu halten und eine neue Gesellschaftsordnung aufzubauen, ist Mayta der Gewalt des Staates und dem Chaos der Haftanstalt ausgeliefert.

Statt Agitation und Ausbreitung des Aufstandes verwirklicht der 'reale' Mayta des letzten Kapitels das, was er eine "verdadera revolución" nennt, nämlich einen Getränkeausschank, der sich durch besondere Hygiene auszeichnet. Zudem betätigt sich derjenige, der Banken 'expropriert' hat, als Geldaufbewahrer für seine Schicksalsgenossen. Inmitten von Promiskuität, Schmutz und Gewalt baut Mayta mit seinem Kiosk einfache ökonomische Strukturen auf, die das Schaffen, Austauschen und Erhalten von Werten in einer Welt der Abfälle zum Ziel haben. Der Revolutionär wandelt sich zu einem Vertreter der Marktwirtschaft und des – sozial verträglichen – Unternehmertums.

Wie wenig auf den ersten Blick der Müll in Lima und die Sterne über den Anden miteinander zu tun haben mögen, die beiden Figuren schreiben sich als Gegensatzpaar in den selben Problemkreis, jenen der Wertfiguren, ein. Sterne und Abfall lassen sich nach Kategorien wie oben/unten, himmlisch/irdisch, unveränderlich/veränderlich, geordnet/ungeordnet unterscheiden. Sie strukturieren – mit anderen Figuren zusammen – das semantische Universum des Romans. Anhand der von den verschiedenen Akteuren manipulierten Figur des Abfalls werden ökonomische und soziale Vorgänge sichtbar gemacht. Abfall ist das, was von der Realisierung von Werten übrigbleibt und was *per definitionem* keinen Platz mehr hat im Universum der Wertfiguren. Gegenüber dieser Figur der Veränderung und der Vergänglichkeit erscheinen die Sterne als Inbegriff der Konstanz und der Dauer; jeder menschlichen Beeinflussung entzogen, sind sie vielmehr selber Instanzen einer Manipulation – Destinateurinstanzen im Bereich der Veridiktion und des Glaubens –, welche modale Werte in Form von Handlungskompetenz vermitteln; sie erleuchten Mayta und geben Raum für eine irreführende Zukunftsvision. Dem

die Landschaft betrachtenden Erzähler suggerieren sie eine den Tatsachen widersprechende Wertung. Beide Figuren, welche Anfang und Schluß der Geschichte des imaginierten Mayta kennzeichnen, werden durch den Erzähler negativ valorisiert.

Die Sterne als Vermittler von modalen Werten und der Abfall als Manifestation materiellen Unwerts stecken die größtmögliche Distanz ab im Problemfeld der Valorisierung und definieren einen konzeptuellen Raum, in den sich sowohl der Parcours des Schriftstellers als auch jener Maytas einschreiben.

Auch den 'wirklichen' Mayta im letzten Kapitel projiziert der Erzähler in diese Struktur von immanenter Unwert- und transzendentaler Wertfigur. Die Sterne, bisher der andinen Landschaft vorbehalten, sind ausnahmsweise auch in Lima über dem Meer sichtbar.

“En el cielo casi siempre nublado de Lima, esta noche se ven las estrellas, algunas quietas y otras chispeando sobre la mancha negra que es el mar. Se me ocurre que Mayta, allá en Lurigancho, en noches así, debía contemplar hipnotizado las estrellas lucientes, espectáculo limpio, sereno, decente: dramático contraste con la degradación violenta en que vivía” (Vargas Llosa 1984: 336-337).

Die Sterne präsentieren sich hier explizit als Gegenfigur zum Chaos des Gefängnisses und erinnern an die Funktion des Sternenhimmels über den Anden. Trotz der positiven Wertung (“espectáculo limpio, sereno, decente”) scheinen die Himmelskörper nicht rehabilitiert, der hypnoseähnliche Zustand Maytas verweist vielmehr auf seine anhaltende Abhängigkeit von den Figuren der Illusion.

Die Dekonstruktion der scheinbar verlässlichen transzendentalen Instanzen findet an einem strategisch wichtigen Ort des Romans statt, nämlich unmittelbar vor dem 10. und letzten Kapitel, in welchem der Erzähler einige seiner Erfindungen eingesteht, wie etwa seine Jugendfreundschaft mit Mayta oder dessen Homosexualität. Das Aufdecken der Lüge der Sterne auf der Ebene des *énoncé* am Ende des neunten Kapitels markiert den Übergang zur Offenlegung der Fiktion auf der Ebene der *énonciation*. Damit deutet der Text an, daß sich das Problem der Wahrheit jeweils nur um ein Diskursniveau verschiebt. Die Thematisierung des fiktionalen Prozesses im Schlußsatz (“hace un año comencé a fabular esta historia”) schließt die Offenlegung der literari-

schen 'Lüge' in den Rahmen der Gesamtfiktion ein; der 'authentische' Mayta, den der Erzähler im letzten Kapitel befragt, ist nicht stärker in der Realität verankert als sein literarischer Doppelgänger. Die Wirklichkeit ist notwendigerweise ein *effet du texte*.

Bibliographie

- Fröhlicher, Peter (1992): "Mario Vargas Llosa und der lateinamerikanische Indigenismus. Zum Roman *Der Geschichtenerzähler*", in: *Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft* XXII, 1 (Wien): 147-155.
- Geninasca, Jacques (1997): *La parole littéraire*, Paris: Presses Universitaires de France.
- Köllmann, Sabine (1996): *Literatur und Politik. Mario Vargas Llosa*, Bern: Peter Lang (Perspectivas Hispánicas).
- Salem, Diana Beatriz (1996): "*Historia de Mayta* de Mario Vargas Llosa. Semántica de una ficción ideológica", in: Mignon Domínguez (ed.): *Historia, ficción y metaficción en la novela latinoamericana contemporánea*, Buenos Aires: El Corregidor: 177-186.
- Vargas Llosa, Mario (1984): *Historia de Mayta*, Barcelona: Seix Barral.
- (1987): *El hablador*, Barcelona: Seix Barral.

Susanne Kleinert

**“Las verdades contradictorias”
als interkulturelles Problem:
Essayistik und fiktionale Kulturkritik in
*La guerra del fin del mundo***

Die Idee widersprüchlicher Wahrheiten findet sich sowohl in den Essays als auch im literarischen Werk Vargas Llosas. Sie läßt sich sowohl zu seiner Abkehr von sozialistischen Positionen als auch zur Postmodernediskussion in Beziehung setzen. Vargas Llosas persönliche Revision seiner politischen Vorstellungen traf sich in den 80er Jahren mit einer der Postmoderne allgemein zugeschriebenen Skepsis gegenüber den großen Diskursen, den *grands récits* im Sinne Lyotards. Vargas Llosas Zuordnung zu den postmodernen Autoren ist umstritten. Eine repräsentative, komparatistisch orientierte Studie zur Postmoderne wie Brian Mc Hales *Postmodernist Fiction* (1989), die stark auf das Kriterium der Dekonstruktion gängiger Realitätsbilder als Merkmal literarischer Postmodernität rekurriert, rechnet unter den lateinamerikanischen Romanen vor allem Carlos Fuentes' *Terra nostra* zur Postmoderne, während Vargas Llosa nicht erwähnt wird. Hutcheon (1988) nennt Fuentes und García Márquez, aber Vargas Llosa ebenfalls nicht. Julio Ortega (1988) schließt Vargas Llosa explizit aus, wobei allerdings in seiner negativen Wertung politische Gründe eine größere Rolle als literarische Kriterien zu spielen scheinen. Als sperrig gegenüber Postmodernekonzeptionen, die auf die Relativierung der Ideologien und der *grands récits* (Lyotard 1979) abheben, erweist sich gemäß Ortega (1988: 200) auch Vargas Llosas Konzept einer totalisierenden Funktion des Romans. Wenige Schriftsteller haben mit so viel Selbstbewußtsein der Literatur die Fähigkeit zugesprochen, eine umfassende und – bei aller Fiktionalität – “wahre” Ansicht der Welt zu liefern. Dies spiegelt sich z. B. im Titel seiner Sammlung von Literaturrezensionen *La verdad de las mentiras*. In den letzten Jahren werden dagegen einzelne oder mehrere Werke Vargas Llosas zunehmend für die Postmoderne reklamiert, z. B. von

A. de Toro (1991), Volek (1994), Boldori (1994), von Booker unter dem programmatischen Titel *Vargas Llosa among the Postmodernists* (1994) und von Williams (1997: 59-62).

Das mit Bezug auf García Márquez entwickelte Konzept der *novela total* wurde in der literaturwissenschaftlichen Rezeption auf Vargas Llosas eigenes Werk angewendet und zwar vor allem auf die drei Romane *La ciudad y los perros*, *La casa verde* und *Conversación en la Catedral*. Ein Teil der Literaturkritik hielt die späteren Werke für weniger profund oder relativierte die Gültigkeit dieses Konzepts für die nach *Conversación en la Catedral* erschienenen Romane. So schreibt Scheerer:

“Als *Norm* aber, als Maßstab für die literarische Arbeit, ist sie [d. h. Vargas Llosas Romantheorie, SK] außerordentlich anspruchsvoll und wenig realistisch. Das zeigt sich auch und gerade bei ihrem Urheber, denn nach *Gespräch in der 'Kathedrale'* erreicht Vargas Llosa die ‘Totalität’ seiner ersten drei Romane nicht wieder. Es scheint, als sei für ihn persönlich das Paradigma des ‘totalen’ Romans beinahe zeitgleich mit der ausführlichen theoretischen Formulierung erschöpft gewesen und als sei er seinem utopischen Ideal nie so nah gekommen wie in den ersten Romanen” (Scheerer 1991: 84).

Die Postmoderne-Diskussion hat insofern eine Änderung der Perspektive bewirkt, als Vargas Llosas Totalitätsideal der 60er und frühen 70er Jahre sich nicht mehr als zentraler Lektüreschlüssel aufdrängt. Die Metafiktionalität, die Intertextualität, die Ironie, das Spiel mit Gattungserwartungen und mit der Unterscheidung zwischen “hoher” und Unterhaltungsliteratur, lassen Romane wie *La tía Julia y el escribidor* unabhängig von Vargas Llosas eigenem Konzept der *novela total* interessant erscheinen. Damit relativiert sich der Vorwurf der Oberflächlichkeit, der gegenüber seinen späteren Romanen erhoben wurde. Alle oben genannten Studien, die Vargas Llosa mit der Postmoderne assoziieren, haben dabei Romane im Blick, die erst nach *Conversación en la Catedral* erschienen sind.

Dem ironischen Gestus, der häufig der Postmoderne zugeschrieben wird, mag auf den ersten Blick Vargas Llosas Hang widersprechen, deutliche politische Positionen zu beziehen. Gerade seine politische “Konversion” von einem Anhänger des kubanischen Sozialismus zu einem

vehementen Verteidiger des Liberalismus¹ scheint von vornherein jede Ironie auszuschließen und ihn besonders stark auf Wahrheitsdiskurse festzulegen, da politische Positionswechsel international bekannter Schriftsteller einen hohen Erklärungs- und Legitimationsdruck in der Öffentlichkeit nach sich ziehen.² Allerdings muß hier zwischen politischen Statements und literarischem Text unterschieden werden. Zwar kann man nicht von einem ausgeprägten Gegensatz zwischen Vargas Llosas Essays und seinen literarischen Texten sprechen, doch formuliert er in den Essays deutliche Positionen, während die literarischen Texte im Hinblick auf Wahrheitsäußerungen sehr viel komplexer und widersprüchlicher sind.

Die Essayistik und das Problem der widersprüchlichen Wahrheiten

Vargas Llosa ist als Schriftsteller nicht nur wegen seiner literarischen Werke, sondern auch wegen seiner Fähigkeit zur polemischen Zuspitzung von Positionen bekannt, als Beispiel sei nur die Kontroverse mit Günter Grass genannt (vgl. Scheerer 1991: 181). Eindeutige und häufig provokative Formulierungen findet man bei Vargas Llosa im Bereich der politischen Ideen, und zwar besonders in den Textsorten, die keine ausführlicheren gedanklichen Differenzierungen zulassen, wie Zeitungsartikel und Interviews. Seine (neo)liberalistische Position hat er dabei in

¹ In *Semana de autor: Mario Vargas Llosa* (1985: 67) äußert sich der Autor zur fehlenden Akzeptanz des Liberalismus in Lateinamerika und definiert seine eigene Position: “Básicamente, me parece que la idea de intelectual liberal tienen [sic] que estar ligada a la idea de la tolerancia, de la convivencia, de la posibilidad del error en cualquier teoría o afirmación, incluso la más obvia.”

² Vargas Llosa selbst hat sich zu seiner Schwierigkeit, eine tolerante, selbstkritische Haltung zu praktizieren, auf eine interessante Weise geäußert. Er sieht sich von den autoritären Traditionen lateinamerikanischer Länder tief geprägt; in politischen Debatten habe er bei sich selbst einen unbezähmbaren Impuls zu autoritären Positionen und zur extremen Negation des Gegners beobachtet. Dies sei eine Haltung, die man als Lateinamerikaner auch dann noch beibehalte, wenn man sich von vielen Vorurteilen frei gemacht habe (Vargas Llosa in: *Semana de autor: Mario Vargas Llosa* 1985: 68). Vgl. zur Rhetorik von Vargas Llosa Köllmann (1996: 22-28), die den politisch radikalen Ton seiner Statements nüchtern analysiert hat.

ebenso knappen wie Widerspruch herausfordernden Statements ausgedrückt, z. B. in dem Ausspruch: “[...] die Armut läßt sich nur mit Hilfe des Kapitalismus überwinden.”³ Auch wenn die Inhalte derartiger Äußerungen diametral seiner früheren Sympathie für die kubanische Revolution entgegenstehen, kann man im provokativen Gestus einen ähnlichen Stil erkennen wie z. B. in seiner Rede zur Verleihung des Premio Rómulo Gallegos 1967, als er eine Entwicklung wie in Kuba für ganz Lateinamerika prophezeit und seine Hoffnung ausspricht “que el socialismo nos libere de nuestro anacronismo y nuestro horror” (Vargas Llosa 1986, I: 179). Vargas Llosas politische Entwicklung hat im deutschen Sprachraum in den letzten Jahren ausführliche Beachtung erfahren,⁴ weshalb auf die Erörterung seiner inhaltlichen Positionen hier verzichtet werden kann. Für die vorliegende Argumentation sind eher die längeren Essays aufschlußreich, in denen sich Vargas Llosa grundsätzlicher mit philosophischen Texten und der Position der Intellektuellen und Literaten gegenüber der Geschichte auseinandersetzt.

Während in den sechziger Jahren die Frage sozialer Gerechtigkeit und das Vorbild Jean-Paul Sartre eine zentrale Rolle in den Essays spielen, die im 1. Band von *Contra viento y marea* zusammengefaßt sind, verschiebt sich in den siebziger Jahren – bedingt durch die Enttäuschung über Fidel Castros rigide Haltung in der Padilla-Affäre – das Interesse des Autors auf das Problem der Freiheit und der Wahrheitsfindung; dabei gewinnt die früher abgewertete Position von Camus große Attraktivität. Mit ihrer Skepsis gegenüber den globalen Geschichtsentwürfen kommen die Schriften Camus’ offensichtlich Vargas Llosas

³ Buch (1992: ZB 3). Vgl. dazu auch Michnik/Peralta (1998: 12): “Después de la crisis provocada por la desilusión de la utopía socialista, me he vuelto defensor de la democratización política unida a la apertura económica. Pienso que no existe otro camino para salir de la pobreza.” In diesem Kontext weist Vargas Llosa auch auf seine Kritik an der Regierung Alan García in den Jahren 1985-90 hin, die durch Konfrontation mit dem IWF und der Weltbank Perus Kreditwürdigkeit leichtfertig verspielt habe.

⁴ Vgl. die Dissertationen von Sabine Köllmann (1996) und Norbert Lentzen (1996). Lentzens Dissertation hat eher einführenden Charakter und bezieht politische Positionen und literarisches Schreiben nur oberflächlich aufeinander. Die fundiertere Arbeit von Köllmann analysiert die Essayistik und die drei Romane *Conversación en la catedral*, *La guerra del fin del mundo* und *Historia de Mayta*.

eigenen Zweifeln an totalitären Systemen und an den utopisch fundierten Geschichtsphilosophien entgegen.⁵ Mit der Entdeckung Camus' nach Jahren der Mißachtung verbindet sich bei ihm nun eine Abwertung von Sartres Positionen. An dessen Denken stört ihn das rationalistische Menschenbild und der hohe Stellenwert, den er der Geschichte gibt: “[...] para Sartre no había manera de escapar a la historia, esa Mesalina del siglo XX” (Vargas Llosa 1986, I: 12). Die Personifizierung der Geschichte als Messalina impliziert indirekt die Wertung, daß der Intellektuelle sich als widerständig gegenüber den Verführungen der Geschichte erweisen müsse. Camus wurde – wie der 1975 veröffentlichte Essay “Albert Camus y la moral de los límites” zeigt – für Vargas Llosa dadurch interessant, daß er die *Conditio humana* nicht auf das geschichtliche Sein des Menschen reduzierte, sondern eine vom Individuum her gedachte Ethik entwickelte, in der er auf die Grenzen der Geltungskraft von Ideen verwies und so ein gedankliches Korrektiv gegenüber einer auf Utopien begründeten Politik entwickelte. In dem oben genannten Essay zieht Vargas Llosa eine deutliche Trennungslinie zwischen Camus und den Intellektuellen seiner Zeit:

“Todos ellos, marxistas o católicos, liberales o existencialistas, tuvieron algo en común: la idolatría de la historia. [...] Enemistados en todo lo demás, estos escritores compartían el dogma más extendido de nuestro tiempo: la historia es el instrumento clave de la problemática humana, el territorio donde se decide *todo* el destino del hombre. Camus no aceptó nunca este mandamiento moderno” (Vargas Llosa 1986, I: 324).

Camus erscheint hier als ein Schriftsteller, der den Wert partikularer Wahrheiten gegen das Kollektiv und gegen die geschichtsmächtigen politischen Diskurse verteidigt, und zwar auch auf die Situationen bezogen, in denen der Widerstand des Individuums gegen die Geschichte absurd wirkt. In Vargas Llosas Essay sind unschwer die Argumente der Totalitarismuskritik erkennbar. Sie verbinden sich mit der Wertung, das Menschenbild der Intellektuellen, die in der Geschichte das primäre Feld der Realisierung der *Conditio humana* sehen, sei reduktionistisch. Var-

⁵ Vgl. dazu Scheerer (1991: 178); vgl. besonders die Aussage von Vargas Llosa (1986, I: 321), die nochmalige Lektüre von *L'homme révolté* nach vielen Jahren sei für ihn eine Offenbarung gewesen.

gas Llosa liest Camus gegen den üblichen existentialistisch-philosophischen Lektüreschlüssel: Er sieht in dem Protagonisten von *L'étranger* vor allem einen Menschen, der sich gegen alle gesellschaftliche Heuchelei und gegen die abstrakten Ideen zur Wehr setzt, da er ganz in den konkreten Wahrheiten der Körperlichkeit wurzelt: "Con la misma indiferencia animal con que cultiva los sentidos, Meursault practica la verdad: esto hace que, entre quienes lo rodean, parezca un monstruo" (Vargas Llosa 1986, I: 326).

An Camus interessiert Vargas Llosa vor allem die Formulierung einer widerständigen Wahrheit gegen die großen politischen Diskurse. In ähnlicher Weise gilt dies auch für seine Rezeption von Bataille, an dessen Werk er den heterodoxen, ikonoklastischen Charakter hervorhebt. Seine Argumentationsweise schätzt er besonders wegen ihres Versuchs, zu eingenommenen Positionen stets auch die Negation zu denken und so die Gegensätze in eine dynamische Einheit zu überführen (Vargas Llosa 1986, I: 9, 16). Batailles Schriften sind daher für Vargas Llosa nicht nur wegen der Themen Religion, Literatur und Sexualität interessant, die man als transgressiv gegenüber den politischen Diskursen werten kann, sondern auch wegen der Methode seines Denkens, das eingenommene Positionen immer wieder außer Kraft setzt.

Vargas Llosas Faszination durch Antithesen stellt zu diesem Zeitpunkt, d. h. Anfang der 70er Jahre, nichts grundlegend Neues in seinem Gesamtwerk dar, da schon die Romane der 60er Jahre antithetische Strukturierungen aufweisen. Allerdings läßt sich diesbezüglich eine gewisse Akzentverlagerung innerhalb seines Werkes beobachten. Vor seinem Bruch mit der sozialistischen Linken wird der Gedanke einer Pluralität der Wahrheiten auf die Literatur bezogen formuliert. Dies drückt sich z. B. darin aus, daß er der Literatur die Funktion zugewiesen hat, eine "andere" Wahrheit als die der offiziellen, d. h. der politischen und religiösen Diskurse zu formulieren. In seiner Auseinandersetzung mit Angel Rama um *Historia de un deicidio* verteidigt er besonders seine These, daß der Roman eine totalisierende Sicht der Welt liefere, aber dabei in einer Differenz zu gängigen Wahrheiten stehe (Vargas Llosa 1986, I: 263-266). Den in seiner Studie zu García Márquez verwendeten Begriff der *demonios* erklärt er hier als den Impuls der Rebellion gegen herrschende Realitäten, der den Schriftsteller antreibe; gleichzeitig verwahrt er sich gegen soziologistische Reduktionen in

der Literaturkritik. Der Roman sei als gleichzeitige Spiegelung und Negation der Realität ein Akt der Dissidenz im weitesten Sinn des Wortes: “Al mismo tiempo que expresa la realidad, toda novela la rectifica, al mismo tiempo que dice la vida, la contradice” (Vargas Llosa 1986, I: 277-278). In einem späteren Essay sieht er gerade in der literarischen Mehrdeutigkeit ihren spezifischen Wahrheitsanspruch begründet:

“Por eso la literatura es el reino por excelencia de la ambigüedad. Sus verdades son siempre subjetivas, verdades a medias, relativas, verdades literarias, que con frecuencia constituyen inexactitudes flagrantes o mentiras históricas” (Vargas Llosa 1990: 13-14).

Der Gedanke unterschiedlicher Wahrheiten, der in seiner Funktionsbestimmung der Literatur schon früh zutage kam, wurde in der Essayistik nach seiner Enttäuschung über die kubanische Revolution auf den Bereich der Ideen überhaupt übertragen.

Als *spiritus rector* neben Camus entdeckt Vargas Llosa nun im zeitlichen Zusammenhang mit seiner Arbeit an *La guerra del fin del mundo* den Philosophen Isaiah Berlin und seinen Skeptizismus bezüglich der Vereinbarkeit von Leitideen.⁶ Eine Zwischenüberschrift seines Essays über Berlin trägt die Überschrift “Las verdades contradictorias”. Er bezieht sich auf die Reflexionen zu politischen Denkern von Machiavelli bis Marx und Sorel, die Berlins Werk *Against the Current* enthält, doch gilt er ebenso für Vargas Llosas eigene Gedanken zu den politischen Ideen, auf die er in diesem Zusammenhang explizit hinweist. Bei der Lektüre des ideengeschichtlichen Werkes von Berlin sei ihm klar geworden, was er bis dahin nur intuitiv und vage erahnt habe, daß nämlich realer Fortschritt immer nur dann entstehe, wenn politische Ideen gleich welcher Couleur nur in partieller, heterodoxer und veränderter Form umgesetzt würden. Außerdem könnten auf diese Weise durchaus gegensätzliche Ideensysteme in der praktischen Realisierung eine ganz ähnliche Fortschrittswirkung erzielen. Von dieser pragmatischen Sicht aus kommt es daher vor allem auf die Flexibilität von Ideen an – sie

⁶ Im Vorwort zum 2. Band von *Contra viento y marea* nennt Vargas Llosa als anregende Denker für den Zeitraum der 70er und 80er Jahre neben Isaiah Berlin auch Raymond Aron und Georges Bataille.

finden sozusagen ihr Wahrheitskriterium nicht in sich, sondern immer nur in der Überprüfung durch die Praxis.

Ähnlich wie in seiner Bataille-Rezeption zeigt sich Vargas Llosa weniger von den konkreten Inhalten der besprochenen Schriften als von dem gedanklichen Stil Isaiah Berlins fasziniert. Seine Auseinandersetzung mit anderen Autoren wirkt auch deswegen dialogisch, weil er deren gedankliches Vorgehen zu erfassen sucht und dabei zu überraschenden Identifizierungen fremder Texte mit eigenen Anliegen und zu Vergleichen über alle üblichen Grenzziehungen zwischen den verschiedenen Bereichen intellektueller Tätigkeit hinweg gelangt. Berlins Art, mit Ideen umzugehen, ist für Vargas Llosa vor allem deshalb so attraktiv, weil sie ihn an das *literarische* Schreiben erinnert. Er vergleicht Berlins relativierende Darstellung der politischen Leitideen der Moderne mit der Erzähltechnik Flauberts und des modernen Romans (Vargas Llosa 1986, II: 262). Vargas Llosa kommt es nun im Grunde nicht mehr auf den Inhalt, sondern sozusagen auf das Management der Ideen an. Die Wahrheitsfrage wird damit nicht gänzlich obsolet, sondern sie verschiebt sich auf die Ebene von Handlungsmustern. Das dabei aufgeworfene Problem lautet: Wie kann man, ohne in einen denkfaulen Relativismus zu verfallen, genügend Flexibilität bewahren, damit die Realisierung von Ideen nicht zu den Alpträumen führt, die der Versuch der Verwirklichung von Utopien erzeugt habe? Dies ist nicht nur ein politisches, sondern auch ein Erkenntnisproblem. Isaiah Berlin folgend unterscheidet Vargas Llosa die Denker, die eine einzige totalisierende Vision haben, von den Denkern der Pluralität, denen seine Sympathie gehört. Es ist nicht weiter überraschend, daß sich in der ersten Kategorie Philosophen wie Platon und Hegel versammeln und der zweiten Kategorie überwiegend Literaten wie Montaigne und Shakespeare angehören. In Vargas Llosas essayistischem Werk stellt sich so ein Kontinuum zwischen seiner Literaturkonzeption, dem politischem Liberalismus und dem philosophischem Skeptizismus bzw. einem Denken der Pluralität her.

Das Wahrheitsproblem wird damit auf eine höhere Stufe, nämlich auf die des Umgangs mit verschiedenen, widersprüchlichen Wahrheiten gehoben und dort neu gestellt. Und hier erweisen sich gerade die Positionen als zu verurteilende, die auf einem Wahrheitsanspruch bestehen. Damit ergibt sich nun aber ein Problem der Darstellbarkeit. Wie der richtige oder falsche Umgang mit widersprüchlichen Wahrheiten erfolgt, läßt

sich nämlich nur bedingt in einer diskursiven Form darstellen, da es sich dabei weniger um intellektuelle Wahrheiten als um Handlungswissen dreht. Vielleicht erhellt dieses Problem gleichzeitig Vargas Llosas überraschenden Einfall, den Professor und Akademiepräsidenten Isaiah Berlin mit Flaubert zu vergleichen. Ein Berührungspunkt zwischen Essayistik und literarischer Darstellung entsteht dort, wo die Wahrheitsfindung als eine konfliktuelle Dynamik der Praxis gedacht wird, da dies eher zu narrativen Darstellungen als zur Konstruktion gedanklicher Systeme einlädt.

La guerra del fin del mundo:

Die widersprüchlichen Wahrheiten als interkulturelles Problem

Die im Zusammenhang mit *La guerra del fin del mundo* entstandenen Essays liefern nicht nur stoffliche Parallelen wie z. B. der Artikel über Antônio Conselheiro, sondern auch einen gedanklichen Zusammenhang, der für den Roman wichtig ist. Wie es auf der essayistischen Ebene nicht mehr um den Inhalt, sondern um den Kommunikationsprozeß zwischen Vertretern verschiedener Positionen geht, also um das gleichermaßen erkenntnistheoretische, ethische wie politische Problem der Toleranz, so kann auch im Roman keine der dargestellten Positionen alleinige Gültigkeit behaupten. Das Problem der Pluralität und Widersprüchlichkeit der Wahrheiten wird im literarischen Text sogar weitaus eindringlicher und differenzierter behandelt als in den Essays. Dies liegt wohl auch daran, daß sich Handlungslogiken und Kommunikationsprobleme besser und anschaulicher in narrativen als in systematisch argumentierenden Texten darstellen lassen.

Daß es Vargas Llosa offensichtlich um die Darstellung der Relation zwischen widersprüchlichen Wahrheiten ging, zeigt auch die Tatsache, daß er in seiner *réécriture* von Da Cunchas *Os Sertões* umfangreiche Teile dieses Werkes, nämlich die verallgemeinernde Einführung des Autors zu Land und Leuten, ausgeklammert hat.⁷ Der Erzähler von *La*

⁷ Zur intertextuellen Relation zwischen *La guerra del fin del mundo* und *Os Sertões* liegen bereits eine Reihe von Studien vor, vgl. z. B. Mac Adam (1984) und Bernucci (1989).

guerra del fin del mundo darf nämlich nicht in die Position Da Cunhas geraten, selbst zusammenfassende essentialistische Aussagen über Canudos zu machen. Auch die Passagen, die am explizitesten das Geschehen in Canudos kommentieren, sind Dialoge, nämlich die Gespräche zwischen dem Baron de Cañabrava und dem kurzsichtigen Journalisten, und damit folglich partielle, subjektive Wahrheiten.

Durch diese weitgehende Abstinenz gegenüber Wertungen rücken die dargestellten Kommentare verschiedener gesellschaftlicher Gruppen und Einzelfiguren in *La guerra del fin del mundo* um so stärker als partikulare und interessen- oder ideologiegeprägte Ansichten in ein relativierendes Licht. Zunächst handelt es sich um Positionen, die von einem vorgefaßten Ideengerüst ausgehen, also um sozusagen überbauleitete Interpretationen, wobei die Bandbreite von einem linksextremen Pol, vertreten durch Galileo Gall, bis zur konservativen Position des Baron de Cañabrava reicht. Die linksextrem-anarchistische Position sieht in Canudos eine libertäre, utopistische Kommune, die republikanischen Politiker und Militärs der Zentralregierung vermuten eine monarchistische, vom Ausland gesteuerte Erhebung, der konservative Baron deutet das Geschehen als einen Rückfall in einen atavistischen Fanatismus. In den Studien zu *La guerra del fin del mundo* wurde der Mechanismus der politischen Fehldeutungen wiederholt kommentiert, so daß sich ein genaueres Eingehen auf diesen Punkt hier erübrigt.⁸ Doch der Text erschöpft sich nicht in der diskursiven Darstellung dieser als Fehldeutungen gekennzeichneten Wertungen. Die narrative Dimension des Textes erlaubt es nämlich, auch die Akteure zur Darstellung zu bringen, die im ideologischen Überbau gleich welcher Couleur nicht vertreten sind, nämlich die *Sertanejos*, und unter ihnen insbesondere die Gefolgsleute des Conselheiro, die in Canudos Leitungsfunktionen innehatten. Von diesen Figuren sind weitgehend nur die Namen historisch belegt; Vargas Llosa hatte hier in der fiktionalen Gestaltung freie Hand. Da keine der im Roman zu Wort kommenden Weltanschauungen europäischen Ursprungs – der Republikanismus ebenso wie Anarchismus und Konservatismus – dem Phänomen Canudos gerecht wird, legt der Text dem Leser die Einsicht nahe, daß nach anderen Zugängen für ein Verständnis

⁸ Vgl. z. B. Rama (1982), Cornejo Polar (1982), Castro-Klarén (1984), Kleinert (1987), Köllmann (1996: 110-198).

dieser und vergleichbarer Aufstandsbewegungen gesucht werden muß. Die politischen Fehldeutungen stellen im übrigen nicht nur deswegen ein Problem dar, weil ihre Inhalte textimmanent als falsch dargestellt werden, sondern auch aus dem Grund, weil sie den Blick für die kulturellen Differenzen verschließen. Symptomatisch für diese indirekte Warnung Vargas Llosas vor den auf apriorischen Annahmen beruhenden politischen Diskursen und ihrer mangelnden Flexibilität ist das Thema der kommunikativen Unfähigkeit im Erzählstrang, der die Auseinandersetzung zwischen Galileo Gall und Rufino schildert. Hier treffen zwei widersprüchliche Wahrheiten aufeinander, der Ehrenkodex der Sertão-Bewohner und die idealistische Vision der libertären Kommune, die den Anarchisten Gall nach Canudos treibt. Es handelt sich um die Schilderung einer interkulturellen Begegnung, die exemplarisch scheitert und in den Tod führt. Die Unfähigkeit der beiden Figuren, miteinander zu kommunizieren, hängt auch damit zusammen, daß sie sich unterschiedlichen Normen verpflichtet fühlen. Während Galileo Gall als Europäer einer politischen Ideologie folgt und die Sertão-Bewohner in sein dogmatisches System einzuordnen sucht, ist Rufino einem kulturellen Verhaltenskodex verpflichtet, der ihn zwingt, seine persönliche Ehre über alle anderen emotionalen Bindungen zu stellen. Die Unvereinbarkeit der Positionen liegt also auch darin begründet, daß hier einem gedanklichen System eine Norm des Handelns und dem politischen Diskurs ein kulturelles Muster entgegensteht. Das Antagonistenpaar Rufino und Galileo Gall repräsentiert damit nicht nur einen individuellen, sondern auch einen kulturellen Konflikt. Das erste im Roman narrativ entfaltete Modell einer Annäherung an Canudos schlägt fehl, was auch dadurch symbolisiert wird, daß die Antagonisten nicht die Liebe der Frau (Jurema) erringen, sondern sich gegenseitig den Tod bringen.

Das Scheitern der ersten durchgespielten Annäherung wirkt insofern leserlenkend, als es das Desiderat einer anderen Form des Verständnisses entstehen läßt. Wie aber ist Canudos, der Fluchtpunkt aller geschilderten Bewegungen im Sertão, zu begreifen? Liefert der Roman dafür ein Modell? Kehren wir noch einmal kurz zu Euclides da Cunha zurück. Da Cunhas Annäherung an Canudos verläuft nach dem Modell positivistischer Gesellschaftsanalyse und baut auf Sarmientos Opposition von Zivilisation und Barbarei auf. In diesem Modell sind die Positionen von Zivilisation und Barbarei klar verteilt. Nur in den narrativen Teilen löst

sich da Cunha ab und an aus diesem Schema, indem er z. B. den Jagunços Respekt für ihr militärisches Geschick zollt. Wie verhält sich nun Vargas Llosa gegenüber dem Argumentationsmuster Sarmientos, welches das Autochthone mit dem Etikett der Barbarei versah, einem Etikett, das in Europa ganz im Gegensatz dazu von der Antike an für die Bezeichnung des Fremden reserviert war? Vargas Llosa wählt die Ambivalenz, indem er die Antithesen anders verteilt. Die Gewalttätigkeit, die normalerweise auf den Pol der Barbarei projiziert wird, zeichnet hier sowohl die "Zivilisierten" als auch die "Barbaren" aus. Auch im Fanatismus unterscheiden sich beide Konfliktparteien nicht. Weder der Messianismus der Gemeinde von Canudos noch der Fortschrittsglaube der Republikaner lassen eine Relativierung der eigenen Position zu. In den Studien zu *La guerra del fin del mundo* wurde der Aspekt der Fanatismuskritik mehrfach hervorgehoben, z. B. von Seymour Menton:⁹

"Si la realidad es inconocible, razón de más para condenar el fanatismo, no sólo del profeta Antônio Consejero y todos sus discípulos, sino también de su contrincante principal y de otros personajes. Así es que el tema de toda la novela es la condena del fanatismo [...]" (Menton 1993: 69)

Menton sieht darüber hinaus in Figuren wie dem Baron de Cañabrava die Absicht, Stereotype, besonders die auch in Lateinamerika verbreiteten Negativklischees wie das des bösen reichen Mannes, durch eine gegenläufige Anlage der Figuren aufzubrechen. Doch die Ideologie- und Fanatismuskritik ist nur eine Seite der Medaille. Gerade dort, wo er am meisten erfindet, nämlich in der Darstellung des Lebens in Canudos, verfährt der Autor sehr viel ambivalenter. Die Gewaltbereitschaft der Jagunços wird zweifellos negativ bewertet, doch kann eine Überbetonung dieses Aspekts zu einer Vernachlässigung der Frage führen, die Vargas Llosa (1986, II: 181) selbst gestellt hat: Was – so fragt er sich in seinem Essay über Antônio Conselheiro – hat die Sertão-Bewohner dazu gebracht, ihr Leben für Canudos zu opfern? Diese Frage kann nicht nur *ex negativo* beantwortet werden. Anhand der Fehlinterpretation Galileo Galls wird im Roman deutlich unterstrichen, daß die Attraktivität von Canudos nicht auf einer materiellen und politischen Ebene bestanden habe. Die politischen Diskurse und Leitbilder wie Freiheit und Gleichheit

⁹ Vgl. zur Relation von Fanatismus und Idealismus auch Köllmann (1996: 185-188).

bleiben in *La guerra del fin del mundo* den Unterschichten des Sertão völlig äußerlich und fremd.¹⁰ Castro-Klarén (1986) vergleicht in ihrer diskursanalytischen Studie die Diskurspositionen des Conselheiro bei da Cunha und bei Vargas Llosa und kommt zu dem Schluß, daß seine Botschaft bei ersterem mit Wahnsinn assoziiert wird, bei letzterem dagegen mit Schweigen. Vargas Llosas Canudos-Bild wird daher von ihr mit Negativkategorien beschrieben, als Ausdruck eines Mangels an Konzeptualisierung für das Fremde. In der Tat wird der Conselheiro als Zentrum der Projektionen seiner Anhänger dargestellt, ohne daß ihm selbst in der Vielstimmigkeit der Meinungen über Canudos eine eigene Perspektive eingeräumt wird. Doch bedeutet dies nicht, daß Canudos überhaupt nicht repräsentiert wird. Wenn der Conselheiro als Gegenstand der Verehrung von außen und nicht aus einer Innenperspektive dargestellt wird, so handelt es sich meines Erachtens um einen Versuch, seine religiöse Aura erfahrbar zu machen. Canudos wird im Text ausführlich dargestellt, allerdings in einem anderen Modus als in dem defintorischen Diskurs, der sowohl die Gegner als auch Galileo Gall kennzeichnet.

Für seine eigene Annäherung an Canudos wählt Vargas Llosa den Weg der partikularen Wahrheit, indem er einzelne Lebensgeschichten der Sertão-Bewohner entwirft. Sie sind durch biographische Beschädigungen von Geburt an, wie z. B. die Behinderung des León de Natuba, oder durch traumatische Erfahrungen geprägt. Die häufigen Banditenüberfälle und die damit verbundenen extremen Grausamkeiten zerstören in den entworfenen Lebensgeschichten das seelische Gleichgewicht der Figuren schon in frühen Jahren. Das Bedürfnis nach Rache treibt die beschädigten Existenzen durch den Sertão und läßt sie ihrerseits zu Banditen werden. Vargas Llosa geht es hier also nicht darum, eine ökonomische oder politische Erklärung des Banditenwesens im brasilianischen Nordosten zu liefern, sondern die exzessive Gewalt ohne die Präsentation relativierender Kausalitäten in ihrer psychologischen und ethischen Dimension darzustellen. In den Lebensläufen der Cangaceiros wird ein Bild des Kontextes von Gewalt und Not geschaffen, aus dem heraus die

¹⁰ Ob Vargas Llosas Interpretation von Canudos dem Phänomen gerecht wird, spielt im vorliegenden Aufsatz keine Rolle. Auf die Kritiken an seinem Canudos-Bild bin ich bereits in Kleinert (1987: 40-44) eingegangen.

charismatische Wirkung der Predigten des Antônio Conselheiro nachvollziehbar werden soll. Vargas Llosa skizziert in seinem Essay über Antônio Conselheiro (1986, II: 181-185) seinen Weg der Annäherung an Canudos. Die Veröffentlichungen über die Rebellion von Canudos seien in ihrem widersprüchlichen Charakter für ihn unbefriedigend gewesen: Weder die Erklärung, es habe sich um einen einfachen Fall von religiösem Fanatismus und sozialer Barbarei gehandelt, noch die Stilisierung des Conselheiro zu einem Lenin des Sertão habe ihn überzeugen können. Erst die unmittelbare Erfahrung durch Gespräche mit Sertão-Bewohnern bei einer Reise auf den Spuren des Conselheiro habe das Phänomen Canudos für ihn weniger geheimnisvoll erscheinen lassen. Die Fanatismus-Kritik stellt also auch für Vargas Llosa selbst einen ungenügenden Interpretationsweg dar; vermutlich erschien ihm die darin enthaltene rationalistische Abwertung als zu einfach.¹¹ Die sozialrevolutionär orientierte Erklärung von Canudos sucht dagegen zwar nach einer positiven Interpretation des Phänomens, bezieht aber ihre Kategorien aus Theorien, die in anderen geschichtlichen und geographischen Zusammenhängen entstanden sind. Vargas Llosa kritisiert daran – wie die Romanfigur Galileo Gall deutlich zeigt – die Überstülpung europäischer politischer Theorie auf einen gesellschaftlichen Zusammenhang, der davon völlig unberührt war. Vargas Llosas eigene Erklärung lautet:

“El éxito de la prédica del Consejero se debió, seguramente, a que él volvía virtudes, extremándolas, realidades que había impuesto la necesidad al pueblo que lo oía. [...] El Consejero convirtió la maldición en bendición. Como había dignificado la muerte, dignificó la pobreza. El, que no podía dar pan a sus oyentes, supo dar sentido y mérito al hambre que padecían. Sus ayunos, su modestia en el vestido y la vivienda se convirtieron, gracias al Consejero, en prácticas *elegidas*, en garantía de salvación eterna. ¿Cómo no hubieran entendido una filosofía enraizada en lo único que tenían: muerte, hambre, estoicismo? La misión del Consejero fue esencialmente espiritual” (Vargas Llosa 1986, II: 181-182).

¹¹ Im Gegensatz zu dem oben zitierten Aufsatz hat Vargas Llosa allerdings selbst einmal in einem Interview die Fanatismuskritik sehr hervorgehoben (vgl. Oviedo 1981: 310-311, dort S. 313 aber auch die Äußerungen zur Religion).

Vargas Llosa sucht die Anziehungskraft der Lehren des Conselheiro durch die Funktion der Sinnproduktion zu erklären. Schwingen in dem Gedanken der Transformation der Notwendigkeit in eine selbstgewählte Praxis Anklänge an den Existentialismus mit, so beschränkt er sich in seiner weiteren Argumentation auf die Lebensbedingungen der Sertão-Bewohner. Die Mißverständnisse zwischen den Anhängern des Conselheiro und den Vertretern der brasilianischen Republik erklären sich für Vargas Llosa aus einer kulturellen Besonderheit: Die einzige abstrakte Kategorie im Wertesystem der Sertão-Bewohner sei die Idee Gottes, die einzige Institution sei die Familie gewesen. Er führt diesen Gedanken nicht näher aus, dennoch läßt sich hier das Bild einer Kultur erschließen, deren “Überbau” unmittelbar mit der Lebenspraxis verknüpft gewesen sei. Daher betrachtet Vargas Llosa das Wirken des Conselheiro unabhängig von seinem Wahrheitsgehalt als funktional:

“En el caos que vivían, les propuso un centro, espiritualizó su orfandad, les dio razones para sobrellevar la vida y enfrentar la muerte con valor. Todo esto lo hizo reelaborando, a partir de los hombres y el medio que lo rodeaban, la única cultura que estaba a su alcance: la religiosa” (Vargas Llosa 1986, II: 185).

Vargas Llosas essayistische Reflexion über Canudos impliziert die Absicht, auf eine Erklärung von Canudos aus einem Kategoriensystem, das gegenüber der damaligen Erfahrungsdimension der Anhänger des Conselheiro indifferent ist, zu verzichten. Dies erklärt, warum im Roman die unglaublichen Konversionen der brutalsten Cangaceiros zu lammfrommen Anhängern des Conselheiro nicht weiter hinterfragt, sondern einfach erzählt werden. Doch wäre es kurzschlüssig, die Religion als oberste Sinngebungsinstanz für den Roman insgesamt anzusetzen. Der Autor begegnet der Religion als einem dogmatischen System mit ähnlichem Mißtrauen wie dem Marxismus. Eine einfache Ersetzung früherer marxistischer Erklärungsansätze durch religiöse Inhalte konnte für Vargas Llosa nicht in Frage kommen. Die Irrationalität der Religion hat innerhalb des gedanklichen Systems des Autors nur dort ihren Stellenwert, wo sie sich in eine Parallelität mit der Literatur einfügt. Eine kurze Bemerkung im Essay über Bataille ist hierzu recht aufschlußreich:

“Nunca completó su teoría, pero el núcleo de ella –la idea de que la condición de la vida es ‘una loca exuberancia’: la muerte, el fasto, la desmesura–

siguió animando su pensamiento y dio a éste cohesión y hondura. Su reflexión se concentró, con terquedad, en aquellas actividades que han hecho más evidente –porque la provocaban, la sufrían o describían– la violencia humana: la religión, la literatura, el sexo” (Vargas Llosa 1986, II: 16).

In diesem Kontext sei auf eine Passage in dem Essay über Isaiah Berlin verwiesen, die auf den ersten Blick eher unverständlich wirkt. Am Ende seiner durchweg positiv gehaltenen Reflexionen über Berlins Werk, dessen Tiefe und Weitsicht er nachdrücklich unterstreicht, weist Vargas Llosa plötzlich auf ein Defizit hin: Es fehle dem Denken Isaiah Berlins an Einsicht in die Welt des Unbewußten, der Unvernunft und der Instinkte, eine Welt, die niemand besser als Bataille beschrieben habe (Vargas Llosa 1986, II: 277-278). Nun ist sich allerdings Vargas Llosa der Gegensätzlichkeit dieser beiden Denker durchaus bewußt und kann sich offensichtlich nicht vorstellen, welches gedankliche System eine Synthese ihres Werkes hervorbringen könnte. Zu ihrer Versöhnung ruft er keine geringere Instanz als das Leben selbst an: “Y, sin embargo, sospecho que la vida es probablemente algo que abraza y confunde en una sola verdad, en su poderosa incongruencia, a esos dos enemigos” (Vargas Llosa 1986, II: 278). Dieser Essay ist im unmittelbaren zeitlichen Zusammenhang mit *La guerra del fin del mundo* entstanden. Die eigenartige Vorstellung einer Synthese zwischen Isaiah Berlin und Georges Bataille beleuchtet das Dilemma der weltanschaulichen Polyphonie des Romans: Welcher Maßstab kann die unterschiedlichen Interpretationen von Canudos überhaupt vergleichbar machen?¹² Die gedankliche Architektur, die als Hintergrund des Romans aus der Essayistik erschließbar wird, kann nicht auf einen einzigen Nenner gebracht werden, sondern zeichnet sich eher durch die postmoderne Tugend der Heterogenität aus.

¹² Cornejo Polar hat – in eher kritischer Absicht – auf das Fehlen eines zentralen Standpunktes in *La guerra del fin del mundo* hingewiesen (1982: 6). – Auf die Bataillelektüre Vargas Llosas wurde natürlich vor allem im Zusammenhang mit seinen erotischen Romanen eingegangen, vgl. Schulz-Buschhaus (1995). Oviedo stellt die Rezeption Batailles in einen größeren Werkzusammenhang; interessant ist dabei der Hinweis auf die sich wiederholenden Bilder geschlossener, auf einer strikten Ordnung beruhender Institutionen in ihrer Konfrontation mit Figuren, die die Transgression der Ordnung repräsentieren (1998: 32-34).

Von Vargas Llosas Bataille-Lektüre her erschließen sich allerdings die erzählten Lebensläufe der Anhänger des Conselheiro besser. Die Idee des Exzesses läßt sich auf diese Figuren anwenden, die groteske Behinderungen tragen oder exzessive Sünden auf sich geladen haben, die sie durch ebensolche Bußrituale zu sühnen versuchen. Exzessiv sind die radikalen Konversionen von extremer Bösartigkeit zu einem gottesfürchtigen Lebenswandel und genauso die Rückverwandlungen der Gotteslämmer in militärische Führer im Kampf gegen den “Antichristen”, den sie in den Truppen der Republik identifizieren. Die Extreme berühren sich in der dargestellten Religiosität. Das Sterben des Conselheiro enthält in der antithetischen Darstellung des Romans sowohl die Idee der Reinheit als auch den Schmutz der körperlichen Auflösung. Religiosität erscheint hier – aus der Perspektive des Beatito geschildert – als extremer Akt der Sinngebung eines Geschehens, das normalerweise nur Ekel erzeugen würde (Vargas Llosa 1981: 477-482). In diesem Kontext ist es auch signifikant, daß ein Agnostiker wie der Baron de Cañabrava auch nach seinen Gesprächen mit dem kurzsichtigen Journalisten mit Canudos doch nur Ekel und Unverständnis verbindet, während letzterem die Transgression von der Abwehr des Fremden zur Erotik hin gelingt. Gerade im Kontrast mit einer Welt der Armut und des körperlichen Elends erscheint die Spiritualität der Gemeinde von Canudos selbst als ein Akt der Transgression und als ein immer wieder momentan errungener Sieg über den animalischen Zustand, den die feindliche Natur und die Belagerung der Gemeinde aufzwingen. Dies hebt die Opposition von Zivilisation und Barbarei auf, die Vargas Llosas Roman über die Vorlage *Os Sertões* von Euclides da Cunha mit Sarmiento verbindet.¹³ Die Vergleichbarkeit zwischen Zivilisierten und Barbaren wird nicht einfach nur über den gemeinsamen Nenner des Fanatismus hergestellt. Die Frage des ethischen Verhaltens wird immer wieder in konkreten Handlungszusammenhängen aufgeworfen, z. B. wenn Galileo Gall sich durch die Verge-

¹³ Vgl. zur Thematik der Opposition von Zivilisation und Barbarei im Zusammenhang mit der *réécriture* von *Os Sertões* vor allem Rama (1982) und Castro-Klarén (1984). Im Gegensatz dazu degradiert Gerdes diese historische Thematik zu einer bloßen Oberflächendimension innerer moralischer Konflikte (1985: 183-184 und 188), eine Interpretation, die meines Erachtens den Text zu sehr auf eine einzige, nämlich die Dimension des Individuums verkürzt.

waltung Juremas als Barbar erweist oder die Cangaceiros das Leben des kurzichtigen Journalisten schonen, obwohl allen Beteiligten klar ist, daß die Anhänger des Conselheiro auf eine vergleichbare Gnade bei den Militärs, der Partei der Zivilisation, nicht rechnen können. Die Vernichtung der ganzen Gemeinde durch das Militär zeigt dessen Zivilisationsdefizit überdeutlich auf.

Das Problem der Interkulturalität geht allerdings weder in der Frage nach politischen Befindlichkeiten – z. B. der Bereitschaft der jungen brasilianischen Republik, im Nordosten monarchistische, von Europa lancierte Verschwörungen zu wittern – noch in der ethischen Problematik auf. Kultur heißt hier die Gesamtheit des Lebenszusammenhangs und des Werte- und Verhaltenssystems. Vargas Llosa entwirft mangels detaillierter Zeugnisse über das Alltagsleben von Canudos ein Modell, das die religiösen Rituale und Traditionen umfaßt und vor allem die Mentalität der Sertão-Bewohner nachzuzeichnen sucht. Sie besteht in der Gering-schätzung materieller Güter, der hohen Bewertung der persönlichen Ehre und Würde und der Bewahrung einer Jahrhunderte zurückreichenden Populärkultur, nämlich der mittelalterlichen Epik, die Figuren wie João Abade als Leitmotiv für das eigene Leben dient. Vargas Llosa nähert sich hier einer üblicherweise eher von linken Positionen besetzten Vorstellung, nämlich der Idee einer Kultur der Armut. Diese zunächst von anthropologischer und ethnologischer Seite, besonders von Oscar Lewis entwickelte Konzeption hat beispielsweise in Nicaragua die Kulturpolitik insofern beeinflusst, als das Kulturministerium unter Ernesto Cardenal nach Wegen zu einer Aufwertung der heimischen materiellen Kultur suchte, z. B. in der Revitalisierung der mit autochthonen Nahrungsmitteln wie dem Mais verbundenen kulturellen Traditionen.¹⁴ Vargas Llosa betont in seiner Canudos-Darstellung im Vergleich zu diesen Ansätzen stärker die religiöse Tradition, doch bleibt als gemeinsamer

¹⁴ Zur Idee einer Kultur der Armut vgl. die Einführungen von Lewis (1969 und 1964: XIV-XX) zu seinen Bänden *Antropología de la pobreza. Cinco familias* und *Los hijos de Sánchez. Autobiografía de una familia mexicana*. Die nicaraguanischen Versuche der 80er Jahre, das Konzept auf die eigene Kulturpolitik zu übertragen, sollen hier nicht bewertet werden, da sich Beispiele wie die Maisfeste vielleicht mehr aus dem Zwang zur Importsubstitution erklären lassen als aus noch gelebten kulturellen Traditionen.

Nenner der Versuch einer Neubewertung von Kulturelementen bestehen, die sich nicht in nordamerikanische oder europäische Fortschritts- und Modernisierungskonzepte einpassen lassen. Die Frage der Bewertung der nordostbrasilianischen “Kultur der Armut” wird durch das Nebeneinander positiver und negativer Aspekte im Roman ausbalanciert.

Die Kommunikation dieser aus extrem marginalisierten Existenzen bestehenden Gesellschaft mit der Außenwelt wird von Vargas Llosa als von beiden Seiten aus explosiv und gewalttätig dargestellt. Von einem interkulturellen Problem kann man in diesem Fall sprechen, da es sich um Teilkulturen handelt, die wegen ihrer Heterogenität starke Abgrenzungstendenzen gegeneinander aufweisen. Die Lebensverhältnisse im brasilianischen Nordosten sind der Zentralregierung und den südlichen Regionen weitgehend unbekannt, so daß sich hier eine traditional organisierte, religiöse Kultur und eine auf Modernisierung hin orientierte, von europäischen Werten beeinflusste Gesellschaft in einer undurchschauten und undurchschaubaren Konfliktsituation befinden. Die Heterogenität dieser beiden Teilkulturen wird im Roman dadurch unterstrichen, daß es keine in beiden Systemen qualifizierten Vermittler gibt. Der Unwissenheit der Proselyten des Conselheiro steht symmetrisch die Unfähigkeit der Modernisierungspartei gegenüber, befriedigende Erklärungskategorien zu finden. Der General Oscar bleibt skeptisch gegenüber der Kategorie des *mestizaje*, die hier in den Kontext rassistischer Degenerationsmodelle gestellt wird, doch auch wohlmeinende Erklärungen, die *Sertanejos* seien Opfer ihrer Ignoranz und Kulturlosigkeit, können ihn nicht überzeugen:

“¿Cuál es la explicación de Canudos? ¿Taras sanguíneas de los caboclos? ¿Incultura? ¿Vocación de barbarie de gentes acostumbradas a la violencia y que se resisten por atavismo a la civilización? ¿Tiene algo que ver con la religión, con Dios? Nada lo deja satisfecho” (Vargas Llosa 1981: 469).

Selbst der am meisten als Kenner des Sertão ausgewiesene Baron de Cañabrava kapituliert angesichts seiner Unfähigkeit, Canudos zu verstehen. Ihm fehlt die emotionale Einsicht. Dem kurzsichtigen Journalisten wiederum gelingt es nicht, sein emotionales Wissen in ein Erklärungsmodell zu transferieren. So bleiben die vielen Fragen zu Canudos, die sich die Figuren stellen, ungelöst. Dies bedeutet, daß der Roman die partikularen Wahrheiten nicht in ein globales Modell der Interkulturalität

überführt. Bei den Figuren, die das Geschehen intellektuell verarbeiten, bleibt die Wahrnehmung der Fremdheit erhalten. Der kurzsichtige Journalist erfährt in Canudos einen Bruch mit seiner früheren intellektuellen und polemischen Position gegenüber Canudos, da er auf eine körperliche Ebene extremer Not zurückgeworfen wird und gleichzeitig eine tiefgehende erotische Erfahrung macht. In der Erotik findet er einen Erkenntnismodus, der sich später allerdings nicht mehr in einen intellektuellen Diskurs zurückübersetzen läßt, sondern nur als *Movens* künftigen Schreibens fungiert. Das Problem interkultureller Kommunikation wird von Vargas Llosa damit auf ein individualgeschichtliches Modell der erotischen Begegnung mit Alterität zurückgeführt. In diesem Zusammenhang wird eine rezente Interviewäußerung des Autors zur Idee der Plurikulturalität interessant. Er betrachtet diesen Begriff nämlich nur unter dem negativ bewerteten Aspekt des Kollektivismus:

“–Para mí, el enemigo fundamental es el colectivismo, que aparece de diferentes modos y bajo diferentes máscaras. El colectivismo se esconde detrás del nacionalismo. El fundamentalismo religioso es también colectivismo. Todas las divisiones sociales en el seno de la cultura son una manifestación del colectivismo. La pluricultura es también una de las formas de la intolerancia colectivista. La pluricultura te condena al encierro dentro de las fronteras de tu cultura o de tu cultura aparente. Un afroamericano será siempre un afroamericano, un musulmán será siempre un musulmán, y un americano nacido en el seno de los apaches, será un apache: no puede salirse de su propia cultura, ya que, de ser así, se convertiría en un traidor. Por el contrario, yo considero que, aun siendo un apache, musulmán o afroamericano, puedo ser lo que quiero. La selección debe depender de mí” (Michnik/Peralta 1998: 13).

Mit der Plurikulturalität verbindet also Vargas Llosa interessanterweise die Vorstellung der Repression und des Zwangs, sich einer kollektiven Identität anzuschließen. Im folgenden geht er sogar so weit, die sozialen und kulturellen Differenzierungen zu künstlichen Produkten der Politiker zu deklarieren, die sich durch Abgrenzung ihrer Gefolgschaft versichern. Da er im weiteren Kontext auf Jugoslawien eingeht, mag die provozierende Formulierung durch dieses zeitgenössische Beispiel inspiriert sein. Die strikte Abgrenzung von Kollektiv und Individuum wird jedoch auch in seiner darauf folgenden allgemeineren Argumentation beibehalten: Religion, Literatur und Kunst erlauben die Verwirklichung

utopischer Impulse, doch müssen sie sozusagen immer auf das Individuum begrenzt bleiben. Die kollektive Paradiessuche führe dagegen unweigerlich zur Gewalt und zur Zerstörung der Freiheit. Daß Vargas Llosa in *La guerra del fin del mundo* keine Möglichkeit einer kollektiven interkulturellen Begegnung, sondern nur ein von Bataille inspiriertes Beispiel erotischer Transgression entwirft, hängt also wohl auch mit seinem generellen Mißtrauen gegenüber kollektiven Bewegungen zusammen. Es soll hier nicht suggeriert werden, daß darin ein Defizit des Romans liegt, denn selbstverständlich modellieren literarische Texte ihre fiktionalen Welten häufig anhand individualpsychologischer Muster. Die Tatsache, daß sich im Text keine kollektive Alternative zur Fehldeutung und Vernichtung des Fremdartigen abzeichnet, mag jedoch einer der Gründe dafür sein, warum in den 80er Jahren manche Kritiker den Roman mit einer gewissen Distanz rezipiert haben, obwohl sie in der Regel seine literarischen Qualitäten anerkannten. Ruffinelli beispielsweise erkennt in ihm eine Unfähigkeit Vargas Llosas, eine Befreiungsbewegung zu begreifen: “[...] lo cierto es que Vargas Llosa, a diferencia de Da Cunha, deja de lado lo social, busca la deflación de lo positivo en la rebeldía [...]. (*La guerra del fin del mundo*) al igual que *Conversación en la Catedral* se inicia y acaba en un desconcierto ante la realidad” (Ruffinelli 1981: 129). Cornejo Polar kritisiert, daß die Alterität erhalten bleibt und nicht dialektisch aufgehoben wird: “[...] ambos mundos se contemplan en la novela no más que como alteridades inquietantes, en último término excluyentes, sin que sea posible detectar, con los elementos que proporciona el texto, una instancia que los explique globalmente” (Cornejo Polar 1982: 5). Die hier noch als Desiderat erscheinenden Begriffe Globalität und Totalität sind inzwischen auch in der lateinamerikanischen Diskussion, die in den 80er und 90er Jahren die Postmoderne-Konzeptionen rezipiert hat, so ins Abseits geraten, daß man heute eher mit der Kategorie der Heterogenität operieren würde, die sich sehr viel leichter als die zitierte Totalitätsforderung auf *La guerra del fin del mundo* anwenden läßt. Auch der von Ruffinelli durchaus richtig konstatierte Bedeutungsverlust des Sozialen in *La guerra del fin del mundo* ist heute nicht mehr in gleicher Weise inkriminierungs-

würdig, da inzwischen die lateinamerikanische Soziologie selbst starke kulturtheoretische Ansätze entwickelt hat.¹⁵

Die neue lateinamerikanische Kulturtheorie hat sich von der Vorstellung voneinander abgeschiedener Teilkulturen, vor allem von der Vorstellung einer Trennung zwischen "primitiver" Populär- und "moderner" Elitekultur verabschiedet. Sie hat sich mit den neuen, medial vermittelten Formen der Populärkultur und der Entstehung von hybriden Formen zwischen den früher deutlicher unterscheidbaren Populär- und Elitekulturen beschäftigt. Die Erkenntnis, daß es nicht mehr um die essentialistische Definition von kulturellen Identitäten, sondern um die Beschreibung von interkulturellen Austauschprozessen geht, läßt sich auch für die Interpretation von *La guerra del fin del mundo* fruchtbar machen. Denn auch wenn auf der Ebene der politisch-historischen Referenzen ein Austausch von Zentrum und Regionalkultur in diesem Roman scheitert, so wird auf der Ebene der kulturellen Manifestationen die Möglichkeit der Vermittlung angedeutet. Aus dem Inferno von Canudos retten sich zwei Erzähler: der Zwerg, Vermittler der populären epischen Erzählungen, die bis auf das französische Mittelalter zurückgehen (und damit selbst Beispiele gelungenen Kulturtransfers darstellen), und der kurzsichtige Journalist, der künftige Erzähler der Tragödie von Canudos. Ihre Freundschaft symbolisiert die Möglichkeit einer Verbindung von Populär- und Elitekultur. Über Jurema sind sie ebenso miteinander verbunden wie Galileo Gall und Rufino, doch während die letzteren, in ihren jeweiligen Normen und Ideen befangen, sich gegenseitig den Tod bringen, bilden Jurema, der Journalist und der Zwerg eine positive Triade. Die Verbindung von Populär- und Elitekultur findet sich aber nicht nur auf der Bedeutungsebene, sondern sie wird auch vom Roman insgesamt modelliert, indem die Metaebene der Geschichtsreflexion sich mit melodramatischen und Abenteuergeschichten verbindet.

¹⁵ Vgl. dazu den von Herlinghaus/Walter (1994) herausgegebenen Sammelband mit verschiedenen Aufsätzen zur neuen lateinamerikanischen Kulturtheorie. Ein prägnantes Beispiel für die Interkulturalität gibt in diesem Band Martín-Barbero (1994: 95), indem er sich auf die Cordel-Literatur des brasilianischen Nordostens bezieht, auf die in der Figur des Zwerges auch in *La guerra del fin del mundo* angespielt wird: Sie ist inzwischen durch den Prozeß der Binnenmigration in den großen Metropolen wie São Paulo angekommen; die spätmittelalterlichen Erzählstoffe überleben durch Hybridisierung also auch in den Metropolen der Postmoderne.

Die Dramatik der Lebensgeschichten und des Erzählstrangs um Galileo Gall und Rufino stellen – ähnlich wie die *radionovelas* in *La tía Julia y el escribidor* – eine Aneignung narrativer Muster der Populärkultur dar. So entsteht ein hybrider Text aus Elementen der *High* und *Low Culture*. Die Hybridisierung von Gattungen und Kulturniveaus zeigt sich auch in der Vielzahl zitierter Diskursformen, die vom journalistischen Text über Predigtmaterial bis zur nordostbrasilianischen Populärliteratur reichen. Diese Textpraxis der Grenzüberschreitung läßt *La guerra del fin del mundo* damit nicht nur im Rahmen der Postmodernediskussion, sondern auch auf dem Hintergrund der neueren lateinamerikanischen Kulturtheorie als interessantes Experiment erscheinen. Zwar wird das Problem der Interkulturalität auf der diskursiven Ebene nur *ex negativo*, als eine gescheiterte Annäherung formuliert, doch in der Textpraxis selbst erfolgt wenigstens ansatzweise jene produktive Überschreitung interkultureller Grenzen, die auf der Referenzebene nur als uneingelöstes Desiderat aufscheint.

Bibliographie

- Bernucci, Leopold M. (1989): *Historia de un Malentendido: Un Estudio Trans-textual de “La Guerra del Fin del Mundo” de Mario Vargas Llosa*, New York/Bern/Frankfurt am Main/Paris: Peter Lang.
- Boldori, Rosa (1994): “*La guerra del fin del mundo*: postmodernidad y trans-textualidad”, in: Ana María Hernández de López: *Mario Vargas Llosa: Opera Omnia*, Madrid: Editorial Pliegos: 161-169.
- Booker, M. Keith (1994): *Vargas Llosa among the Postmodernists*, Gainesville: University Press of Florida.
- Buch, Hans Christoph (1992): “‘Nur der Kapitalismus überwindet die Armut.’ Ein Gespräch mit dem peruanischen Schriftsteller Mario Vargas Llosa”, in: *Frankfurter Rundschau* 18.7. 1992: ZB 3.
- Castro-Klarén, Sara (1984): “Locura y dolor. La elaboración de la historia en *Os Sertões* y *La guerra del fin del mundo*”, in: *Revista de Crítica literaria Latinoamericana* 10/20 (Lima): 207-231.
- (1986): “Santos y Cangaceiros: inscription without discourse in *Os Sertões* and *La guerra del fin del mundo*”, in: *MLN. Hispanic Review* 101/2 (Baltimore): 366-388.
- Cornejo Polar, Antonio (1982): “*La guerra del fin del mundo*: Sentido (y sin-sentido) de la historia”, in: *Hispanamérica* 11/31 (Gaithersburg): 65-70.

- Gerdes, Dick (1985): *Mario Vargas Llosa*, Boston: Twayne Publishers.
- Herlinghaus, Hermann/Monika Walter (Hrsg.) (1994): *Posmodernidad en la periferia. Enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*, Berlin: Langer.
- Hutcheon, Linda (1988): *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, London/New York: Routledge.
- Kleinert, Susanne (1987): "Geschichtserfahrung in Vargas Llosas *La guerra del fin del mundo*", in: *Iberoamericana* 31/32 (Frankfurt/Main): 39-52.
- Köllmann, Sabine (1996): *Literatur und Politik: Mario Vargas Llosa*, Bern: Lang.
- Lentzen, Norbert (1996): *Literatur und Gesellschaft: Studien zum Verhältnis zwischen Realität und Fiktion in den Romanen Mario Vargas Llosas*, Bonn: Romanistischer Verlag.
- Lewis, Oscar (1964): *Los hijos de Sánchez. Autobiografía de una familia mexicana*, México: Fondo de Cultura Económica.
- (1969): *Antropología de la pobreza. Cinco familias*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Lyotard, Jean-François (1979): *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Paris: Éd. de Minuit.
- Mac Adam, Alfred (1984): "Euclides da Cunha y Mario Vargas Llosa", in: *Revista Iberoamericana* 50/126 (Pittsburgh): 157-164.
- Martín-Barbero, Jesús (1994): "Identidad, comunicación y modernidad en América Latina", in: Hermann Herlinghaus/Monika Walter (Hrsg.): *Posmodernidad en la periferia. Enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*, Berlin: Langer: 83-110.
- McHale, Brian (1989): *Postmodernist Fiction*, London/New York: Routledge.
- Menton, Seymour (1993): *La nueva novela histórica de la América Latina 1979-1992*, México: Fondo de la Cultura Económica.
- Michnik, Adam/Braulio Peralta (1998): "Entrevistas con Vargas Llosa", in: *Cuadernos Hispanoamericanos* 574 (Madrid): 7-20.
- Ortega, Julio (1988): "Postmodernism in Latin America", in: Theo D'haen and Hans Bertens (Hrsg.): *Postmodern Fiction in Europe and the Americas*, Amsterdam: Rodopi/Antwerpen: Restant (Postmodern Studies 1): 193-208.
- Oviedo, José Miguel (1981): "Vargas Llosa habla de su nueva novela (entrevista)", in: José Miguel Oviedo (Hrsg.): *Mario Vargas Llosa*, Madrid: Taurus: 307-317.
- (1998): "La carrera de un libertino", in: *Cuadernos Hispanoamericanos* 574 (Madrid): 29-39.
- Rama, Angel (1982): "*La guerra del fin del mundo*: una obra maestra del fanatismo artístico", in: *Eco* 40, 6 (246) (Bogotá): 600-664.

- Ruffinelli, Jorge (1981): “Vargas Llosa: Dios y el diablo en la tierra del sol”, in: *Hueso Húmero* 11 (Lima): 116-129.
- Scheerer, Thomas M. (1991): *Mario Vargas Llosa: Leben und Werk. Eine Einführung*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Schulz-Buschhaus, Ulrich (1995): “Bataille – und Foucault – in Miraflores. Zu Mario Vargas Llosa *Elogio de la Madrastra* (mit einem Exkurs über Italo Calvino)”, in: Rudolf Behrens/Roland Galle: *Menschengestalten zur Kodierung des Kreatürlichen*, Würzburg: Königshausen & Neumann: 233-249.
- Semana de autor: Mario Vargas Llosa* (1985): Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, Instituto de Cooperación Iberoamericana.
- Toro, Alfonso de (1991): “Postmodernidad y Latinoamerica (Con un modelo para la narrativa postmoderna)”, in: *Revista Iberoamericana* 57/154 (Pittsburgh): 441-467.
- Vargas Llosa, Mario (1981): *La guerra del fin del mundo*, Barcelona: Seix Barral.
- (1986): *Contra viento y marea*, Barcelona: Seix Barral (2 Bde).
- (1990): *La verdad de las mentiras: Ensayos sobre literatura*, Barcelona: Seix Barral.
- Volek, Emil (1994): *Literatura hispanoamericana entre la modernidad y la postmodernidad*, Santafé de Bogotá: Univ. Nacional de Colombia.
- Williams, Raymond (1997): *The Postmodern Novel in Latin America: Politics, Culture, and the Crisis of Truth*, Houndsmills/Basingstoke/Hampshire/London: Macmillan Press.

Gerhard Penzkofer

**Fremde und eigene Geschichten.
Interkulturalität in *El hablador*
von Mario Vargas Llosa**

El hablador kommt Vargas Llosas Ideal des "totalen" Romans¹ ziemlich nahe. Der *Geschichtenerzähler* ist eine romaneske Entdeckungsgeschichte, ein Mythenroman und ein ethnographischer Roman an der Grenze zwischen Fiktion und Sachbericht. *El hablador* ist aber auch ein intertextueller und metaliterarischer Roman.² Er archiviert in vielfältigen Brechungen koloniale Erzähltraditionen, speichert die vergangenen Deutungen und Selbstdeutungen der Neuen Welt und beschwört dabei die utopischen, kulturstiftenden und kulturvermittelnden Kräfte eines archaischen Erzählens, das in den vom Autor zitierten (oder erfundenen) Machiguenga-Mythen zur Geltung kommt. Dabei wirft *El hablador* mit der Bindung der indianischen Mythen an einen Erzähler spanisch-jüdischen Ursprungs zugleich und metarhetorisch, wenn man so will, die Frage nach der Übersetzbarkeit der fremden Rede auf: Wie läßt sich das unverständliche Sprechen der anderen (indianischen) Kultur literarisch gestalten, fiktionalisieren und wie funktionalisieren? Wie lassen sich fremde Geschichten dem eigenen Erzählen einverleiben und was bleibt dann an ihnen noch fremd? Was passiert mit dem Eigenen, wenn es in den Raum des Fremden gerät? Mit all diesen Aspekten bildet *El hablador* schließlich einen kulturanthropologischen Roman, der die abgearbeitete Entgegensetzung von *civilización* und *barbarie* im Zeichen eines hybriden Kulturbegriffes neu perspektiviert. Die folgenden Überlegungen gehen diesem Modell interkultureller Vermittlung nach. Sie beziehen sich dabei auf die Wiedergabe india-

¹ Zu Vargas Llosas (durchaus problematischem) Konzept der romanesken "Totalität" vgl. u. a. Vargas Llosa (1991a: 26-28); daneben Scheerer (1991: 75-85). Zur Komplexität des *Geschichtenerzählers* Scheerer (1991: 153-162).

² Zur "ästhetischen Selbstreflexion" des Autors vgl. Scheerer (1991: 161) sowie Fröhlicher (1992: 147-155, besonders 153).

nischer Mythen als fremder Rede³ in einem in *El hablador* durch Florenz und die Uffizien repräsentierten europäischen Kontext, der zugleich kulturelle Hierarchien und koloniale Abhängigkeiten evoziert. Sie versuchen mit anderen Worten, die gegenwärtige Multikulturalismusdebatte⁴, an der Vargas Llosa mit seinem Roman vorab partizipiert, um eine Rhetorik der “sermonicatio” und der “ethopoeia” zu bereichern,⁵ die den “sermo” der Anderen als fremde, kolonialisierte (oder zu kolonialisierende) Rede begreift. Oder noch kürzer gesagt: sie fragen sich, warum die Machiguenga-Mythen in *El hablador* nicht von einem Machiguenga, sondern von einem indianisierten, spanisch-jüdischen Ethnologie-Studenten erzählt werden. Der erste Teil meiner Überlegungen bezieht sich auf koloniale Intertexte in *El hablador* (1); ein zweiter Teil rekonstruiert die in Vargas Llosas Roman aufgerufenen Typen kolonialer Fremddarstellung (2-4); der letzte Teil gilt dem von Vargas Llosa favorisierten Modell interkulturellen Verstehens (5).

1. Intertextualität

oder die unabgeschlossene Eroberung der Neuen Welt

Vargas Llosas Roman verbindet zwei regelmäßig alternierende Erzählstränge. Der erste Erzählstrang berichtet, wie der (pseudo-autobiographische) Erzähler Vargas Llosa seinen Freund, den jüdischen Ethnologie-Studenten und begeisterten Kafka-Leser Saúl Zuratas alias Mascarita, auf den Photos einer Florentiner Ausstellung über den Indianerstamm der Machiguengas als eingeborenen Geschichtenerzähler identifiziert. Der zweite Erzählstrang trägt Mythen dieser Indianer vor. Der Erzähler ist Mascarita, der gegen jede Wahrscheinlichkeit die Identität der Machiguengas angenommen hätte. Beide Stränge begegnen sich, wie

³ Ich gehe dabei von der Perspektive des (europäischen oder spanischsprachigen) Lesers aus. Der Roman versucht natürlich, wie man weiß, diese Fremdheit zu hinterfragen.

⁴ Vgl. zu dieser Diskussion Bronfen/Marius/Steffen (1997).

⁵ “Sermonicatio est”, heißt es in der Herennius-Rhetorik, “cum alicui personae sermo adtribuitur et is exponitur cum rationi dignitatis”. Das trifft genau die Rolle des “hablador”, dem Vargas Llosa (fingierte) Machiguenga-Mythen in den Mund legt. Vgl. [Cicero] (⁵1981: 394); allgemein Lausberg (³1990: 407-411).

in den “entrelazamientos” des von Vargas Llosa hochgeschätzten Ritterromans, im gemeinsamen Protagonisten Mascarita. Sie konvergieren aber auch darin, daß beide obsessive Denkfiguren und Phantasien zur Geltung bringen, die die spanischen Eroberer in Lateinamerika von den Anfängen der Konquista an bewegen.⁶

Die erste intertextuelle Erinnerungsspur manifestiert sich im erobernden Zugriff der modernen Zivilisation, der Ethnologen, der Missionare, des amerikanischen “Instituto Lingüístico” oder der weißen “patronos”, auf den wilden Menschenstamm der Machiguengas, der das Abenteuer der Entdeckung und Eroberung als “Christian imperialism” (Greenblatt 1991: 70) bis in die Gegenwart verlängert und eben dort einsetzt, wie Mascarita sagt, wo die Missionare der Kolonialzeit ihre Arbeit beendet hatten – “donde lo dejaron [el trabajo] los misioneros en la Colonia” (Vargas Llosa 1991: 34). Nicht umsonst heißen die missionierten Dörfer “Nuevo Mundo” und “Nueva Luz”. Die kleinen und beweglichen Flugzeuge der modernen Eroberer sind die technisch fortgeschrittenere Version der Schiffe des Kolumbus. Die Missionsstationen im Urwald bringen, wie ehemals, die christlichen Fundamente der Konquista in Erinnerung. Das Blitzlicht und die Kamera, die die Machiguengas photo-mechanisch nach Florenz versetzen, sind der Inbegriff des erobernden europäischen Blickes und zugleich Sinnbild der medialen Besitzergreifung Lateinamerikas, die mit den Mundus-Novus-Briefen des gebürtigen Florentiners Amerigo Vespucci schon einmal mit dem Namen Florenz verbunden war. Selbst der Papagei Mascaritas ist eine Reminiszenz, waren es doch die im *Bordbuch* unermüdlich hervorgehobenen Papageien, die Kolumbus auf seiner ersten Reise die Nähe zum Großen Khan oder sogar zum irdischen Paradies bestätigt hatten. Nicht zuletzt ist auch das (schreibende) Eindringen des Autors Vargas Llosa in die indianische Mythenwelt nichts anderes als Erobern, Zurschaustellen, Aufbereitung zum Konsum, also eine, wenn auch verdeckt, koloniale Haltung par excellence.

Die zweite koloniale Erinnerungsspur bringt in Vargas Llosas Roman einen seit der hermeneutischen Praxis der Eroberer bezeugten kultu-

⁶ Zu den sozio-historischen Referenzen des Romans vgl. Gnutzmann (1994: 255-264).

rellen Fremdbegriff⁷ zur Geltung, der die antipodenhafte Ferne Amerikas als gleichzeitig traumatisierende und faszinierende Inversion des Eigenen begreift und damit die Unhintergebarkeit kultureller Grenzen behauptet und zugleich in Frage stellt. Mit den Traditionen der Polygamie, des Animismus, der Herstellung von Schrumpfköpfen, der Sklaverei oder dem "Perfektionismus" ("perfeccionismo"; Vargas Llosa 1991: 27) einer selbstverständlichen Euthanasie bilden die Indianer den Inbegriff einer seit jeher mit dem Etikett des "wildes Mannes"⁸ verbundenen, erschreckenden Alterität. Zugleich schließen sie eine auf dem "guten Einvernehmen mit der Welt" ("buena inteligencia con el mundo") beruhende natürliche Weisheit ("sabiduría, nacida de una práctica antiquísima"; Vargas Llosa 1991: 29) nicht aus, die immer schon als Ausdruck einer Goldenen Zeit galt (Rössner 1988) und auch in *El Hablador*, in der Perspektive der "Linguisten", des Erzählers Vargas Llosa und natürlich Mascaritas, als unabweisbares Faszinosum beschrieben wird.

Die dritte Erinnerungsspur betrifft die "go-betweens",⁹ kulturelle Grenzgänger, die an beiden Welten, der vertrauten eigenen und der verlockenden oder erschreckenden fremden, partizipieren und zwischen ihnen vermitteln, wie Malinche, wie Pocahontas oder wie die völlig indianisierten Jerónimo de Aguilar und Gonzalo Guerrero, die Cortés bei den Indianern Yukatans aufstöbert. Vargas Llosas Roman kennt mehrere solcher Figuren: den legendären Fidel Pereira, der sich schon vor Mascarita in einen Häuptling der Machiguengas verwandelt (Vargas Llosa 1991: 20), die jahrelang bei den Indianern lebenden Missionare Fray Vicente de Cenitagoya und Fray Elicerio de Maluenda (Vargas Llosa 1991: 101-103), das Ehepaar Schneil vom Linguistik-Institut, deren Kinder wie die Machiguengas sprechen (Vargas Llosa 1991: 153) oder – in umgekehrter Richtung – den Kaziken Jum, dessen Schritt in die Welt der Weißen mit der schon aus *La casa verde* bekannten Katastrophe endet (Vargas Llosa 1991: 73-75). Der wichtigste Grenzgänger ist jedoch Mascarita, dessen Bekehrung zum Machiguenga durch den

⁷ Mein Verständnis von Fremdheit stützt sich auf die Arbeiten von Wierlacher (1985) und Schäffter (1991).

⁸ Zur Figur des "wildes Mannes" vgl. u. a. Bernheimer (1952).

⁹ Vgl. zu diesem Begriff Greenblatt (1991: 119-151).

sprechenden Namen “Saúl” (Saulus) und die Betonung seiner “Konversion” unmißverständlich hervorgehoben und religiös überhöht wird,¹⁰ ohne die Konnotation des kulturstiftenden mythischen *tricksters* auszuschließen. Wie bei den kolonialen Prototypen der Kulturvermittler verliert auch Mascarita die Geschlossenheit einer eigenen Personenidentität. Wenn Mascaritas Maske, denn der Name heißt soviel wie kleine Maske, etwas verbirgt, dann die vielfach aufgespaltene Persönlichkeit ihres Trägers, der den spanischsprachigen Studenten, den Vertreter der jüdischen Minderheit, den jüdisch-römischen Saulus/Paulus, den durch ein Muttermal entstellten – oder besser schon indianisch-tätowierten – Gregor Samsa und den indianischen Geschichtenerzähler zu einer hybriden Gestalt, zu einer Schimäre, vereinigt, die aber, eben weil sie keine als eigen fixierte Identität aufweist, die kulturellen Anschließbarkeiten des Übersetzers, Doppelagenten und *tricksters* anbietet, derentwegen schon Malinche berühmt war.

Die letzte koloniale Erinnerungsspur führt schließlich zur sprachlichen Darstellung des indianischen Fremden. Ein indianischer Erzähler, so scheint es zunächst in *El hablador*, trägt indianische Mythen und Geschichten vor, die die eigene indianische Welt von innen, die fremde hispanische Welt – so etwa in der Episode von den niesenden Viracochas (Vargas Llosa 1991: 49-54) – von außen perspektivieren, wobei die Frage der sprachlichen Darbietung und Übersetzung, von kurzen Ausnahmen abgesehen,¹¹ ausgeblendet wird. Sowohl der Einblick in die mythische Innenwelt wie die indianische Außensicht hispanischer Wirklichkeit entstammt jedoch der europäisch-amerikanischen Kultur, denn es ist der (ursprünglich) spanisch-jüdische Mascarita, der im Namen seines Autors Vargas Llosa Indio-Mythen erzählt (oder erfindet) und dabei mit dem Wissen des Abendlandes, mit Kafka, dem Alten Testa-

¹⁰ “[...] puedo decir que Saúl experimentó una conversión. En un sentido cultural y acaso también religioso. Es la única experiencia concreta que me ha tocado observar de cerca que parecía dar sentido, materializar, eso que los religiosos del colegio donde estudié querían decirnos en las clases de catecismo con expresiones como ‘recibir la gracia’, ‘ser tocado por la gracia’, ‘caer en las celadas de la gracia’” (Vargas Llosa 1991: 21-22).

¹¹ So die Transkription und Übersetzung eines Machiguenga-Liedes, die indes die Frage nach der Sprache der wiedergegebenen Mythen umso dringlicher stellen (Vargas Llosa 1991: 83-84). Vgl. zu dieser Problematik Gnutzmann (1994: 262).

ment oder einem aufgeklärten Humanismus infiziert, als ob jeder Versuch, die Konturen des Fremden nachzuzeichnen, absichtlich oder unabsichtlich in neue Spielarten des Eigenen münden müßte.¹² Auch diese Erfahrung ist keine Erfindung von Vargas Llosa. Die Inszenierung des Eigenen im Fremden, die projektive Besetzung des Fremden zum Ausdruck des Eigenen oder – wie es bei Stephen Greenblatt heißt – die “marvelous transformation”, die das Fremde in imaginäre Selbstrepräsentationen verwandelt (Greenblatt 1991: 72), gehört seit jeher zu den unvermeidlichen Versatzstücken kolonialer Rhetorik, an die Vargas Llosa in vielfachen intertextuellen Brechungen erinnert. Ich möchte diesen Zusammenhang an drei Typen kolonialer Fremddarstellung erläutern, die den intertextuellen Hintergrund für die Geschichten *Mascaritas* bilden. Ich unterscheide diese Typen nach ihren Sprechern, die als Pseudo-Subjekte, als Objekte und als Subjekte des Erzählens in Erscheinung treten können.

2. Pygmalion oder das indianische Pseudo-Subjekt des Erzählens

Den fremden Anderen als *porte-parole* des Eigenen zu gebrauchen oder, wie im Mythos von Pygmalion, so mit Sprache zu begaben, daß er als Pseudo-Subjekt des Sprechens nur das (ihm selber fremde) Eigene eines überlegenen Anderen zu äußern vermag – das ist ein seit Aischylos’ *Persern* notorisches, der kolonialen Literatur bestens vertrautes Unterfangen.¹³ Cortés legt Moctezuma Worte in den Mund, die die

¹² Vgl. dazu das 7. Kapitel des Romans, also die letzte Mythensequenz (Vargas Llosa 1991: 183-224). Der Geschichtenerzähler erzählt dort die Machiguenga-Version von Kafkas *Verwandlung* – die Geschichte von Tasurinchi-Gregor – sowie die Machiguenga-Adaptation der Geschichte des jüdischen Volkes und der Passion Christi; und er propagiert dabei einen Humanismus, der, im Gegensatz zum kulturellen Wissen der Indianer, allen Menschen das gleiche Lebensrecht und die gleichen Pflichten verspricht. Zum Kulturauftrag *Mascaritas* vgl. schon Scheerer (1991: 158).

¹³ Zum (amerikanischen) Fremden als “Konstruktion des Eigenen” vgl. Mesenhöller (1992), darin besonders seinen eigenen Beitrag (Mesenhöller 1992: 9-19); das Zitat vom Fremden als “Konstruktion des Eigenen” dort auf S. 10. Ähnlich argumen-

europäische Invasion als göttliches Recht legitimieren. Ercillas Araukaner propagieren einen Vergilschen Ruhmes- und Tugendbegriff. Und die Aufklärung läßt ihre Utopien von Chinesen, Persern und von guten Wilden bestätigen. Der erste Vertreter einer solchen auf Mascarita vorverweisenden usurpatorischen Rhetorik ist Kolumbus. Kolumbus will es vor den Wundern in der Neuen Welt die Sprache verschlagen haben.¹⁴ “Iva diciendo a los hombres que llevaba en su compañía”, heißt es im Bordbucheintrag vom 27. November, “que, para hazer relación a los Reyes de las costas que vían, no bastaran mill lenguas a referillo ni su mano para lo escrevir, que le pareçia qu’estava encantado” (Colón 1992: 109). Wenig später, am 21. Dezember, die gleiche Sprachnot: “[...] y escusase diziendo que a loado los passados [puertos] tanto que no sabe cómo lo encareçer, y que teme que sea juzgado por manificador excesivo más de lo que es verdad” (Colón 1992: 138). Deutlicher noch äußert sich der Admiral in den Aufzeichnungen seines Sohnes Hernando: “Es este país, Príncipes Serenísimos, en tanta maravilla hermoso, que sobrepuja a los demas en amenidad y belleza, como el día en luz a la noche. Por lo cual, solía yo decir a mi gente muchas veces, que por mucho que me esforzase a dar entera relación de él a Vuestras Altezas, no podría mi lengua decir toda la verdad, ni la pluma escribirla; y en verdad, quedé tan asombrado viendo tanta hermosura, que no sé como expresarme” (Colón 1985: 125). Dennoch kann sich Kolumbus in seinen Aufzeichnungen in so wortgewaltigen Beschreibungen ergehen, daß Las Casas, der das *Bordbuch* in seiner heute einzig erhaltenen Fassung kopiert, despektierlich abkürzt, wenn der Admiral ins Schwärmen gerät.¹⁵ Kolumbus ist also auch ein Geschichtenerzähler. Mit Vorliebe erzählt er Geschichten, die er, wie er sie auch immer verstanden haben mag, von den Indianern selber hört – von sagenhaften Goldländern, von gefährlichen Menschenfressern oder hundsköpfigen Ungeheuern (Bordbuch-

tieren die Beiträge in Kohl (1982); vgl. u. a. den Artikel von Scharlau (1982: 92-100, besonders: 97).

¹⁴ Zum “Wunder” der Entdeckung als Leitbegriff des *Bordbuches* vgl. Greenblatt (1991: 52-85). Zu den Kommunikationsmöglichkeiten und zur Hermeneutik des Kolumbus vgl. Todorov (1985: 23-46).

¹⁵ Vgl. etwa Colón: “Dize *tantas y tales cosas* de la fertilidad y hermosura y altura de esas islas” (1992: 98; Kursivschrift von mir). Zur Gegenläufigkeit von Sprachnot und Wortabundanz bei Kolumbus vgl. Todorov (1985: 34-35).

einträge vom 24. Oktober bis 28. Oktober, vom 4. November, vom 26. November u. a.). Kolumbus legt größten Wert darauf, daß diese Geschichten wahr sind. Er bewegt sich damit, ohne es zu wissen, im Spannungsfeld, das Aristoteles zwischen Dichtung und Geschichtsschreibung aufbaut. Und er verhält sich dabei, angesichts von Entdeckungen, die so wunderbar sind, daß sie in gefährliche Nähe zur Unwahrheit der Fiktion geraten, wie die Dichter, die sich des Lügenvorwurfs erwehren, indem sie *ihre* wunderbaren Räume mit Realitätssignalen als wahr oder wenigstens wahrscheinlich legitimieren. Kolumbus kann sich neben seiner eigenen Augenzeugenschaft auf wichtige Wahrheitsgaranten berufen – auf die Eingeborenen, die die Wahrheit des Erzählens garantieren, weil sie selber Teil der erzählten Welt sind. Wahrheitsgaranten sind die Eingeborenen aber auch deshalb, weil sich die Geschichten, die ihnen Kolumbus in den Mund legt, auf die bekannten Autoritäten des Abendlandes stützen – auf die Bibel, auf Herodot und Plinius, auf Mandevilles *Le voyage d'outre mer*, die *Imago Mundi* von Pierre de Ailly, auf *Tausend und eine Nacht* oder den Ritterroman.¹⁶ Die Eingeborenen beweisen also die Wahrheit ihrer Erzählungen, weil sie mit der vermeintlichen Authentizität ihrer Erfahrungen europäische Modelle der Welterfassung bestätigen. Kolumbus ist in diesem Sinne nicht nur der Entdecker Amerikas. Er ist zugleich der erste Erzähler, der Amerika als wunderbaren Raum gestaltet, ohne ihn von europäischen Wissenstraditionen zu lösen. Die Geschichten der Eingeborenen sind aber noch in einem weiteren Sinne wahr. Sie sind wahr, weil sie mit einer aus der Psychoanalyse bekannten Inversion die unhintergehbare Evidenz von Kolumbus' eigenem – wenn auch unbewußtem – Wissen zum Gegenstand des Erzählens machen. Kolumbus ist der bedrohliche Menschenfresser, vor dem die Eingeborenen flüchten; er ist der goldraubende Krieger und der neue Prometheus. Es sind stets seine abgespaltenen Phantasien und Obsessionen, die er den Eingeborenen projektiv in den Mund legt. Die Eingeborenen sind nichts anderes als die sprechenden Substitute des schweigenden Erzählers Kolumbus, dem es angesichts

¹⁶ Todorov (1985: 25-33); ähnlich Mesenhöller (1992) und Kohl (1982).

der entdeckten Wunder die Sprache verschlägt.¹⁷ Und er ist deshalb auch der erste Erzähler, der die indianischen Sprecher – wie Pygmalion seine Geliebte – mit verständlicher Sprache begabt, damit sie seine europäischen Geschichten erzählen können. In diesem Sinne ist Kolumbus eine Ankündigung oder *figura* Mascaritas, der die Hybridisierung von fremden und eigenen Geschichten zu seinem Schicksal und Lebensinhalt machen wird. Mit Kolumbus setzt zugleich jene Problematik der “marvelous transformation” des Fremden ein, die *El hablador* zum Leitthema erhebt. “En mi relato, en todo caso”, so der fiktive Vargas Llosa, “haría el máximo esfuerzo para mostrar la intimidad machiguenga de la manera más auténtica” (Vargas Llosa 1991: 102). Das ist die bereits Kolumbus bewegende Wahrheitsfrage, die der fiktive Vargas Llosa, wie der Admiral, mit Zeugenbefragungen und der Beweiskraft der ethnographischen Forschung zu beantworten sucht, ohne kulturelle Projektionen zu vermeiden. Mascarita versetzt die Mythen des Urwalds mit denen Kafkas und der jüdischen Kultur. Vargas Llosa – der fiktive – assoziiert mit den indianischen Geschichtenerzählern Dantes *Commedia* (Vargas Llosa 1991: 103), die “troveros ambulantes de los sertones bahianos” oder die irischen *seanchaí* (Vargas Llosa 1991: 158-159), und macht damit ungeachtet aller Authentizitätsbestrebungen deutlich, wie sehr das Eigene das Fremde auszehrt, “emptying out the category of the other” (Greenblatt 1991: 58). “Inventadas por mí”, klagt der fiktive Vargas Llosa wie im Nachklang auf einige Zweifel des Kolumbus an der Verstehbarkeit der Indianer, “las voces de los habladores desafinaban” (Vargas Llosa 1991: 104).

3. Ethnographie, Philantropie oder die Indianer als Erzählobjekt

Ein zweiter Typ kolonialer Fremddarstellung, für den exemplarisch die Werke von Las Casas stehen, verwandelt die amerikanischen Pseu-

¹⁷ Das Wunderbare ist also, wie Greenblatt (1991: 73) vermerkt, eine rhetorische Strategie: “[...] the production of wonder then is not only an expression of the effect that the voyage had upon Columbus, but a calculated rhetorical strategy [...].”

do-Subjekte des Erzählens in sprachlose Objekte europäisch-spanischen Imaginierens, in leidende Opfer der Ausbeute und zerstückelte Körper, denen das philanthropische und das wissenschaftliche Interesse aufgeklärter Kolonialherren gilt. Diese Beseitigung des indianischen Pseudo-Subjekts kommt schon in späten Texten des Indianismus und mit besonderer Eindringlichkeit im Indigenismus¹⁸ zur Geltung, so bei Juan León Mera (*Cumandá*, 1879) oder bei Clorinda Matto de Turner (*Aves sin nido*, 1898), die mit der Thematisierung kultureller Grenzüberschreitungen und hybrider Sprecher zugleich eine literarische Tradition fortsetzen, an deren Ende sich Vargas Llosas *El hablador* befindet.¹⁹

Meras *Cumandá* handelt von der tragischen Liebe des Missionarssohns Carlos und der edelmütigen, schönen, hellhäutigen und getauften Indianerin Cumandá, jener “angelical criatura” und “virgen salvaje” (Mera 1993: 56, 63), von der Carlos nicht nur eine unschuldige Leidenschaft, sondern auch das archaische Leben und die Mythen der Eingeborenen kennenlernt. Die verbotene Liebe wird entdeckt, Cumandá mit dem finsternen Stammeshäuptling Yahuarmaquí vermählt und nach dessen unerwartetem, noch in der Hochzeitsnacht eintretendem Tod mit dem Bräutigam begraben. Carlos findet Cumandá später tot im Grabe Yahuarmaquís auf, mit zahlreichen Beigaben, die ihre wahre Identität enthüllen: sie ist Julia, Carlos’ in früher Kindheit von Indianern geraubte Schwester. Cumandá, so wird deutlich, erscheint nicht nur als Objekt einer die koloniale Macht verklärenden erotischen Besitzergreifung,²⁰ sondern auch als hybride Erzählerin. Sie erzählt, wie der indianisierte Mascarita, die Geschichten ihres Stammes²¹ und ist doch selber, wiederum wie Mascarita, durch und durch von den literarischen Mythen Europas geprägt – von Antigone, von Heliodors Charikleia, von Shakespeares Juliet,

¹⁸ Zu Indianismus und Indigenismus vgl. zusammenfassend Rössner (1988: 180-185). Weiterführende Literatur in Rössner (1988: 353).

¹⁹ In diesem Sinne ist *El hablador* auch eine intensive Auseinandersetzung mit dem Indigenismus, die an Vargas Llosas essayistische Arbeiten zum gleichen Thema anschließt. Vgl. dazu Fröhlicher (1992: 147-155). Zusammenfassend Scheerer (1991: 152-162).

²⁰ Zur erotischen Besitzergreifung Amerikas vgl. Schülting (1995). Eine veränderte Fassung dieser Arbeit ist Schülting (1997).

²¹ Vgl. etwa die von Cumandá im Zusammenhang mit der “fiesta de las canoas” berichteten mythischen Vorstellungen der Indianer (Mera 1993: 59-62).

deren Namen sie trägt, und von Chateaubriands Atala. Und wie Mascarita darf auch Cumandá keine Indianerin sein. Mera führt seine Heldin mit ihrem Tod in den Schoß der Missionarsfamilie zurück und zielt damit auf eine ethnische Säuberung, die die Ideale des christlichen Spanien – Hellhäutigkeit, heroische Tugendhaftigkeit, Ehre, Caritas und auch Sprachmächtigkeit, denn Cumandá spricht die Sprache der Engel (“lenguaje de los ángeles”; Mera 1993: 59) – allein den Eroberern zumißt. Das Fremde wird dagegen in ein Abseits verbannt, das partiell an das irdische Paradies und allemal an Rousseau erinnern soll,²² das vor allem aber einen Raum umreißt, in dem sich die Indianer als exotische Barbaren und sprachlose Wilde²³ jenseits einer mit Cumandá verlorenen Erzählmächtigkeit in bloße Objekte europäischer Phantasien und europäischen Geschichtenerzählens verwandeln.²⁴ Das mag zunächst den Absichten von Vargas Llosa widersprechen, der nicht die Indianerin europäisiert, sondern den Europäer zum guten Wilden stilisiert, doch sind sich beide Romane darin ähnlich, daß sie hybride “go-betweens” in Szene setzen, die nicht nur der Vermittlung indianischer, sondern immer auch der Propagierung christlicher oder, bei Mascarita, aufgeklärter europäischer Werte dienen. Vergleichbar sind beide Romane aber auch deshalb, weil sie explizit – so *El hablador* – oder versteckt und scheinbar unbeabsichtigt – so *Cumandá* – die Abschottung in Frage stellen, die durch die kulturelle Grenze hergestellt wird. Denn wenn Carlos’ Vater als erfolgreicher Missionar den Zivilisationsauftrag des christlichen Spanien repräsentiert, so vertritt er als grausamer, von Meras Roman offen denunzierter Gutsbesitzer, der er eben auch ist, zugleich jene Barbarei, die vorgeblich nur bei den Indianern zu finden ist (Mera 1993: 76). Ist diese Interpretation richtig, dann zeugt *Cumandá* – wie vorher die Phantasien des Kolumbus – gegen die plakativen Grenzziehungen der erzählten Geschichte ungewollt auch von der Ambivalenz und von der Gefährdung der kulturellen Identität des spanischen Eige-

²² Mera spricht an einer Stelle unvermittelt von den “felices habitantes” der Wildnis (1993: 46) und ambiguiert damit seine plakative Darstellung des “wilden Mannes”.

²³ Vgl. den blutigen Kampf der Indianer, der sie in wilde Tiere verwandelt: ihr Mund spricht nicht mehr, sondern geifert: “[...] y abiertas las bocas que chorrean sanguinosa baba, se disponen a despedazarse” (Mera 1993: 148).

²⁴ Vgl. zu dieser Interpretation Cornejo Polar (1994: 124-130).

nen. Der Roman würde hinter seiner vordergründigen Apologie des christlichen Europas (und Amerikas) schon jene Aushöhlung festgeschriebener kultureller Zuordnungen bekunden, für die exemplarisch Mascarita steht. Mascarita und Cumandá würden sich also deshalb ähnlich sein, weil sie beide dem fremden Indianischen das Wort verleihen, ohne deshalb aufzuhören, eine ihren Vorsprung einbüßende europäische Überlegenheit oder wenigstens partielle Superiorität zu propagieren.

Auch Matto de Turners *Aves sin nido* baut auf einer verbotenen Geschwisterliebe und einer damit verhinderten Grenzüberschreitung auf. Die von den urbanen Helden des Romans herbeigesehnte Heirat der jungen Indianerin Yupanqui mit Manuel, dem guten Sohn eines schurkischen Dorfmagnaten, scheitert, weil beide, wie die Pointe am Ende des Romans herausstellt, Geschwister sind, Kinder eines monströsen Pfarrers, den der Roman in böser Ironie zum Bischof befördert. Wenn aber Cumandá als Schwester von jenseits der kulturellen Grenze in den spanischen Raum heimkehrt, muß das indianische Mädchen bei Matto de Turner wegen der unerwarteten Verschwisterung umgekehrt im indianischen Raum jenseits der Grenze verharren. Die Grenzüberschreitung selber bleibt Phantasie, utopischer Wunsch der Betroffenen und ihrer aufgeklärten weißen Schutzherren.

Diese Konzeption der Grenze, die die durch das Inzesttabu verschärfte Unmöglichkeit der Grenzüberschreitung mit dem unerfüllbaren Wunsch nach Durchlässigkeit verbindet, modifiziert auch das sprachliche Verhältnis von Indianern und Weißen. Die indianische Bevölkerung bleibt bei Matto de Turner entweder sprachlos oder sie spricht ein kindlich deformiertes Spanisch, das sie zu dauerhafter Unmündigkeit verurteilt. Beides mag als Realitätssignal gelten, dient vor allem aber dazu, die indianischen Dorfbewohner als selber sprachlose Objekte der Ausbeutung zu zeichnen. In der narrativen Ökonomie des Romans bleibt damit ein Leerraum der Kommunikation, in den die weißen Helden mit der Geste des Ethnographen eindringen.²⁵ Die indianische Welt wird vom Erzähler mit zahlreichen kursiv gedruckten und mit Anmerkungen versehenen Ausdrücken und *patterns* der Indianersprache zitiert, kom-

²⁵ Zum ethnographischen Erzählen in den indigenistischen Romanen vgl. Fröhlicher (1992: 148-151).

mentiert und für die unkundige weiße Leserschaft aufbereitet. Selbst Lucía, die von Matto de Turner als Stellvertreterin der barmherzigen Gottesmutter konzipierte weiße Helferin der geschundenen Dorfbewohner, verbindet ihr Mitleid mit landeskundlicher Neugier, weil sogar der Schmerz der Ausgebeuteten "die Sitten der Indios in ihrer Tiefe kennenzulernen" erlaubt ("conocer a fondo las costumbres de los indios"; Matto de Turner 1974: 7). Es sind also die weißen Eroberer, die sich nun, in symmetrischer Verkehrung der im *Bordbuch* des Kolumbus angelegten kulturellen Kommunikation, die Sprache und die Geschichten der verstummenden Indios aneignen. Dieser Zirkel, der die europäische Überlegenheit noch im Erzählen garantiert, betrifft seit *Aves sin nido* alle indigenistische Literatur: Das Fremde entzieht sich der Annäherung, solange es eine andere Sprache spricht. Oder es muß als Übersetzung in Erscheinung treten. Dann delegiert es als stummes Objekt die Sprachfähigkeit an den überlegenen Anderen, der mit dem Sprechen die Grenzen bestätigt, die er aufzuheben sucht. Vargas Llosa zitiert diese Problematik mehrfach. Die in *El Hablador* erinnerte Zeit der "sangría de árboles" (Vargas Llosa 1991: 134) ist eine apokalyptische Zeit der Menschenjagden, der Massaker, der Versklavung und der Verdinglichung der Indianer, die, wie bei Matto de Turner, mit der Unversehrtheit ihrer Körper ihr sprachliches und kulturelles Wissen einbüßen (Vargas Llosa 1991: 136). Zur Geltung kommt bei Vargas Llosa auch der usurpatorische Zugriff der Ethnographie, von dem die allesamt mit der Erforschung oder Bekehrung der Indianer beschäftigten Protagonisten des Romans, seine ausführlichen ethnographiekritischen Diskussionen und schließlich die Florentiner Fotoausstellung zeugen. Und ich glaube mich nicht zu täuschen, wenn ich auch den indigenistischen Zirkel in *El Hablador* ausfindig mache. Der europäische Autor Vargas Llosa legt die erzählten indianischen Mythen einem (ursprünglich) europäischen, also pseudo-indianischen Sprecher in den Mund und weist diesem damit eine narrative Kompetenz zu, die er, bei aller Sympathie, den Machiguengas verweigert.

4. Das indigene Erzählsujet

Meine Überlegungen gehen dahin, daß die Reduktion der indianischen Bevölkerung Lateinamerikas auf sprachlose, der Gewalt ihrer Peiniger oder der Fürsprache ihrer Beschützer hilflos ausgelieferte Körper, die die Literatur des Indigenismus – am deutlichsten vielleicht in Icazas *Huasipungo* – bis zur ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts charakterisiert, im Horizont der literarisch dargestellten Fremderfahrung nicht ausschließlich als kritisch denunzierter Mangel zu deuten ist. Denn das Verstummen der Indianer bedeutet auch das Verstummen der Geschichten, die ihnen bislang von den Eroberern aufgezwängt wurden. Tatsächlich versucht die indigenistische Literatur spätestens seit den Romanen von Asturias und José María Arguedas Erzähler einzuführen, die die indigene Welt innenperspektivisch begreifen und nach außen als eigen vertreten, sich also wenigstens tendenziell in Subjekte indianischen Erzählens verwandeln.²⁶ Das Beispiel Ernestos, des Protagonisten und Ich-Erzählers in Arguedas' *Los ríos profundos*, ist besonders aufschlußreich, weil es prototypisch auf Mascarita vorverweist.

Wie Mascarita fühlt sich Ernesto wegen seiner familiären Herkunft – er ist der in Sprache und Kultur der Quechua aufgewachsene Sohn eines spanisch-amerikanischen Rechtsanwalts – als zwitterhafter Außen-seiter in den hispanisierten Räumen Perus und allemal als *marginal* in der geschlossenen Welt des katholischen Internats von Abancay, in dem er seine Schulzeit verbringt. Wie Mascarita ist er ein “operador de varios lenguajes” und ein in sich gespaltenes “sujeto plural” (Cornejo Polar).²⁷ Wie Mascarita sucht er die Nähe der Indianer – bei seinem Besuch in Cuzco (Kap. 1), beim durch ungerechte Salzverteilung hervorgerufenen Aufstand der städtischen *chicheras* (Kap. 7) und während der Cholera-Epidemie, die Abancay heimsucht (Kap. 11) –, um sich schließlich, wie das Ende des Romans suggeriert, nach der Auflösung des Internats in der indianischen Welt zu verlieren. Und wie Vargas Llosas “hablador” interpretiert Ernesto amerikanische Wirklichkeit im Dialog mit dem kollektiven Subjekt der indianischen Lieder und Mythen:

²⁶ Zu Asturias vgl. besonders Rössner (1988: 207-219).

²⁷ Zur Beschreibung Ernestos als dezentrierter, multipler Person vgl. Cornejo Polar (1994: 212-217).

Die Steine der Inka-Mauern in Cuzco sind für ihn lebendig; sie bewegen sich – jenseits metaphorischer Uneigentlichkeit – wie Flüsse; sie kochen, erscheinen als Blut, sind “*yawar rumi*’, *piedra de sangre*” oder “*‘puk’ik’ yawar rumi*’, *piedra de sangre hirviente*” (Arguedas 1995: 144).²⁸ Die Töne der großen Glocke der Kathedrale von Cuzco – “La María Angola” – hallen in den mythischen Glocken der Anden-Seen wider, deren mitternächtliche Schläge feurige oder goldene Stiere – Verkörperungen der alten Götter – aus dem Wasser treiben (Arguedas 1995: 155-156). Und der Kreisel, Ernestos Lieblingsspielzeug, ist ein magisches Instrument von proteischer Kraft, das die Mythen der Inkas und das Brüllen der goldenen Stiere evoziert und die Grenzen von Raum und Zeit überwindet (Arguedas 1995: 235-266, besonders 235-245). Ernesto ist ein junger Poet, vielleicht ein zukünftiger Dichter und allemal, wie Mascarita, ein Mythenerzähler.

Dennoch differiert Ernesto erheblich von Vargas Llosas “*hablador*”. Ein erster Unterschied besteht darin, daß Ernestos Grenzgängerei biographisch und sozial plausibel motiviert ist. Deshalb gilt Arguedas’ Aufmerksamkeit nicht der ethnischen Konversion und nicht einer handlungstragenden Anagnorisis, sondern vor allem der Subjektivität seines gespaltenen Helden, der sich zwischen der hispanischen und der indianischen Kultur, denen er zugleich angehört, seiner brüchigen Identität versichern will. Arguedas’ Held ist deshalb, so ein zweiter Unterschied, ein jugendlicher *narrador-héroe*, ein heranwachsender Ich-Erzähler also, der über sich selbst, über die Amalgamierung des Fremden und des Vertrauten in der eigenen Person, also über seine soziale Rolle und seine ambige kulturelle Zugehörigkeit, über seine Grenzüberschreitungen und seine eigene Mythenbildung in einer noch unabgeschlossenen Bewegung reflektiert und erzählt.²⁹ Das heißt nicht, daß Arguedas auf ethnographische Kommentierung verzichtet. Die spannungsreiche Welt des Internats als *mise en abyme* kolonialer Wirklichkeit, die sozialen Konflikte der Andenstadt, die Koalition zwischen Großgrundbesitzern, Kirche und

²⁸ Eine großartige Interpretation der Inka-Mauern findet sich in Cornejo Polar (1994: 213-218).

²⁹ Zum “*narrador-héroe*” als Erzählsujet in *Los ríos profundos* vgl. – neben Cornejo Polar (1994) – Castro-Klarén (1971: 230-238), Escajadillo (1979: 57-68), und Day (1987: 154-161).

Militär, die karnevaleske Welt der *chicherías*, die sprachlosen Räume der *pongos* und der *indios colonos* und daneben die indianischen Mythen und ihre Sprache – das alles ist Gegenstand eines (oft) dokumentarischen Erzählens, dessen Subjekt jedoch der erzählten Welt selber angehört und die ethnographische Beschreibung mit der Subjektivität der Selbstfindung verbindet. Das zeigt besonders die narrative Vermittlung der indigenen Mythen. Vargas Llosas Roman löst die erzählten Machiguenga-Mythen von der Person des “hablador”, der als Subjekt des Erzählens, wenn überhaupt, allein aus der Florentiner Außenperspektive rekonstruierbar ist. Das Mythen erzählen wird also durch den rätselhaft gesichtslosen, nicht-indianischen “hablador” eher verfremdet denn als unhinterfragbares indianisches Eigenes vorgestellt. Arguedas fokussiert dagegen gerade einen Erzähler, der den indianischen Mythos zur Geltung bringt, um der eigenen Person habhaft zu werden. Mit anderen Worten: Wenn Vargas Llosa die Innenwelt der Machiguenga-Mythen durch den pseudo-indianischen Erzähler narrativ distanziert, so sind die mythischen Räume bei Arguedas nicht nur Mitte der Welt – *Tahuantinsuyu* –, sondern Ausdruck einer kollektiven Innenwelt, die durch die reflektierende Aneignung des Erzählers um so deutlicher als Eigenes hervortritt.³⁰ Es ist diese Möglichkeit, über die Vermittlung einer in sich gebrochenen, aber deutlich nicht-hispanischen Subjektivität ein indianisches Eigenes zu gestalten, vor deren Horizont Vargas Llosas *Geschichtenerzähler* zu sehen und zu verstehen ist.

5. Die Schimäre als Chiffre der Kommunikation

Die Besonderheit von Vargas Llosas Roman läßt sich nun genauer fassen. *El hablador* ist in wesentlichen Teilen eine intertextuelle und meta-narrative Reflexion kolonialer Inszenierungen des Fremden, die sich durch eine entscheidende Leerstelle auszeichnet: Der Autor verzichtet mit der Erfindung Mascaritas als Machiguenga-Erzähler auf das seit den indigenistischen Romanen denkbar gewordene indianische Erzählsujet. Die Antwort auf die Frage, warum das so ist, liegt vermutlich

³⁰ Vgl. dazu Day (1987: 156-157), Escajadillo (1979: 60-61).

darin, daß die Hybridisierung des Erzählens durch einen weißen Indianer eine verfremdende Personifizierung und damit Zuspitzung der Kulturbegrenzung ermöglicht, die das kulturkritische Anliegen des Autors besonders pointiert. Zugleich öffnet die Figur des hybriden Erzählers, der verschiedenen kulturellen Räumen zugleich angehört, die Möglichkeit einer mehrfach gestuften Auslegung interkultureller Kommunikation.

Der erste in *El hablador* vertretene Auslegungshorizont, für den vor allem die Figur Mascaritas steht, würde das indianische Fremde weniger als Negation denn als Ergänzung, wenn nicht als "tragenden Grund und Resonanzboden von Eigenheit" begreifen (Schäffter 1991: 15-18): Die indianische Welt bewahrt im Blick Mascaritas, soweit er Europäer ist, die utopische Faszinationskraft des fremden Raumes, der ungeachtet einiger Schattenseiten nicht aufhört, neues Arkadien und irdisches Paradies zu sein. Zugleich erscheint dieser Raum, soweit Mascarita eben auch indianischer Mythen Erzähler ist, als Innenraum des indianischen Eigenen. Beide Perspektiven zeichnen zusammen das altbekannte Bild des guten Wilden, der sich fernab der modernen Zivilisation eine dort längst verlorene Menschlichkeit und die Utopie einer "transzendenten Ganzheit" bewahrt (Schäffter 1991: 15).

Dieser erste Auslegungshorizont wird durch einen zweiten in Frage gestellt. Hinter Mascaritas Utopie einer universalen Humanitas steht zugleich – dekonstruierend, wenn man so will – eine andere, europäisch monologische Vorstellung, die einer aufgeklärten Kolonialherrschaft, die das Fremde als möglicherweise faszinierende, aber doch auch verbesserungswürdige Inversion des Eigenen begreift. Mascaritas latente Europäisierung der indianischen Mythen und das Erzählen im Hinblick auf zivilisatorischen Fortschritt – etwa die Fürsorge für Krüppel und Kranke – legen trotz der Indianisierung des Erzählers eine (zumindest partielle) Hierarchie der Kulturen nahe, die, wie seit Jahrhunderten, die Indianer als Nehmende, die Europäer als Gebende und das Fremdverstehen als Akt der Besetzung begreift, der sich nicht am Urwald, sondern an den Uffizien orientiert und sich nicht zuletzt darin manifestiert, daß die Indios immer noch eines weißen Erzählers bedürfen, um ihre Geschichten zu erzählen. Was Vargas Llosa damit tiefergehend zu verdeutlichen scheint, ist eine die Krise der modernen Ethnographie reflektierende, an Michel Leiris' *L'Afrique fantôme*, an den Lévi-Strauß der *Tristes Tropi-*

ques oder an die Hybridisierungstheorien eines Homi Bhabha³¹ anknüpfende Skepsis, die die Unhintergebarkeit des Eigenen und die Uneinholbarkeit des Fremden als unvermeidbar voraussetzt. "Impllosion des Subjekts durch Totalisierung des Subjekts", nennt Christoph Bode diese Unverfügbarkeit des Anderen, in dem, zu großem Teil, immer das Eigene spricht.³² In diesem Sinne wiese Mascaritas Erzählen auf ein symbolhaft mit dem mißgebildeten Zwitter Gregor Samsa verbundenes auktoriales Mißtrauen, das das Bachtinsche Konzept der (gelingenden) Dialogizität ebenso als trügerischen Schein entdeckt wie Gadamers Hermeneutik oder Habermas' Utopie der aufgeklärten Kommunikationsgesellschaft. Nicht umsonst ist das Totemtier des Geschichtenerzählers der Papagei als "animal hablador" (Vargas Llosa 1991: 221), und nicht umsonst heißt der Papagei des Geschichtenerzählers selber Mascarita (Vargas Llosa 1991: 224), als habe sich die ursprüngliche Identität von Saúl Zuratas in einem Vogel erhalten, der nicht anders kann, als in einer Pervertierung menschlicher Kommunikation das einmal Gelernte unentwegt zu wiederholen.

Der dritte Auslegungshorizont würde nun den zweiten dekonstruieren, in der Absicht, zwischen ihm und dem ersten zu vermitteln. Es ist dieser Horizont, der die Positionen von Kolumbus, Mera, Matto de Turner und auch von Arguedas transzendiert und in meinem Textverständnis den Intentionen des Autors am nächsten kommt. Mascarita zeigt nämlich auch, wie das Ausspielen des Eigenen im Fremden interkulturelle Distanzen projektiv überwindet und wie dadurch Kommunikation jenseits von Verstehen (im emphatischen Sinne Gadamers) möglich wird. Auch wenn die Machiguengas nicht wissen und nicht verstehen, wer Gregor Samsa und wer Jehova ist, und auch wenn umgekehrt nicht sicher ist, wieweit die in *El hablador* erzählten Mythen tatsächlich indianische Mythen sind, so lebt Mascarita nach dem Willen seines Autors doch in friedlichem Einvernehmen mit einer Welt, die ursprünglich nicht die seine ist. Das wird möglich, weil Mascarita als schimärenhafter Zwitter nicht nur das Fremde mit Teilen des Eigenen besetzt, sondern weil das, was sein Eigenes ist, Anschließbarkeiten bietet, die den Anderen und Fremden selber zur projektiven Besetzung einlädt (Muttermal als

³¹ Vgl. u. a. Bhabha (1988: 5-23) und die Beiträge in Bronfen (1997).

³² Bode (1994: 70-87). Dort auch Literatur zur Krise der Ethnographie (S. 81).

Äquivalenz der Tätowierung, Parallelisierung von Machiguengas und jüdischem Volk etc.). Mascarita erscheint damit als Chiffre für eine einvernehmliche Kommunikation, die nicht auf verstehender Horizontverschmelzung, sondern auf der Verträglichkeit der Projektionen beruht, die den Zwischenraum zwischen dem Fremden und dem Eigenen bevölkern, die fremde Welt ausloten, ausspekulieren und an die eigene binden und damit das Andere in der Verkleidung des Eigenen jenseits eines dogmatischen Wahrheitsbezuges denkbar machen. Medium einer solchen projektiven Auslotung des je Fremden ist die narrative Fiktion, das Geschichtenerzählen, das mit der Zauberkraft des Wortes – “*hechizo de la palabra*” (Vargas Llosa 1991: 159) – Gemeinschaft stiftet. Als “*vínculos aglutinantes*” (Vargas Llosa 1991: 90) überbrücken die Geschichtenerzähler bei den Machiguengas – und anderswo, wie der Autor behauptet – mit der Kraft ihrer Fiktionen, an denen alle Zuhörer (und Leser) ohne Unterschied partizipieren, die Differenzen innerhalb und zwischen den Kulturen.³³ Wenn sich der fiktive Vargas Llosa während eines Vortrages irischer Mythenerzähler – *seanchaí* – nicht nur an die *habladores* der Machiguengas erinnert, sondern sich geradezu in ein Machiguenga-Publikum hineinversetzt fühlt, so zeugt dies von der grenzüberschreitenden, universalen und zugleich metaphorisierenden Illusionierungskraft des Erzählens: “*Siempre supe*”, so schreibt der fiktive Vargas Llosa, “*que aquella emoción intensa con que viví ese viaje a Irlanda gracias al seanchaí, fue metafórica, una manera de escuchar, a través de él, al hablador y de vivir la ilusión de formar parte, apretado entre sus oyentes, de un auditorio machiguenga*” (Vargas Llosa 1991: 160). In diesem Sinne würde auch der pseudo-indianische Mythenerzähler Mascarita nicht nur eine Utopie des Erzählens, sondern eine interkulturelle Metaphorik zur Geltung bringen, in der fremde und eigene Verstehenshorizonte metaphorisch aufeinander verweisen. Was der schimärenhafte Mascarita nahelegt, ist mit anderen Worten eine metaphorische Hermeneutik, die die starre Konfrontation des Eigenen und des Fremden ihrer Gewichtigkeit beraubt, weil sie für die eigenen wie für die fremden Geschichten den Charakter des Uneigentlichen voraussetzt. Das würde nun auch erklären, warum der Autor Vargas Llosa in einem Gestus, der

³³ Zur Bedeutung und Reflexion des Erzählens in *El hablador* vgl. auch Fröhlicher (1992: 152-154).

ihn selber als schimärenhaften, weil zugleich “indianisch” und europäisch erzählenden Kulturmittler ausweist,³⁴ das indianische Erzählsubjekt aus seinem Roman ausschließt. Denn es ist der europäische Subjektbegriff im Sinne eines “*sujeito fuerte y centrado, en cierto modo autoritario*” (Cornejo Polar 1994: 215), der in der Konzentration auf das nicht-metaphorische Eigene das Fremde konstituiert und zur Eroberung vorbereitet. In der postkolonialen Utopie von *El hablador* ist das Subjekt dagegen, wenn überhaupt, nur als schimärenhafter “go-between” begreifbar, als multiple Person und hybrider Geschichtenerzähler, dessen Fiktionen die Räume vor und hinter der Grenze gleichermaßen erschließen. Es sind Geschichten und das Geschichtenerzählen, die Kultur und Interkulturalität ermöglichen.

³⁴ Fröhlicher (1992: 153) spricht von einem “komplementären Erzählstandpunkt”, in dem der Autor zugleich die Rolle des Schriftstellers und des indianischen “*hablador*” vereinigt. Wenn Fröhlicher daraus jedoch eine “vollständige Identifikation des Erzählsubjekts mit der fremden Kultur” folgert (1992: 153), so ziehe ich daraus den umgekehrten Schluß: das Bild der fremden Kultur wird immer eine Emanation des Schriftstellers sein.

Bibliographie

- Arguedas, José María (1995): *Los ríos profundos*, Madrid: Cátedra.
- Bernheimer, Richard (1952): *Wild men in the Middle Ages. A Study in Art, Sentiment, and demonology*, Cambridge: Harvard University Press.
- Bhabha, Homi K. (1988): "The Commitment to Theory", in: *New Formations* 5 (London): 5-23.
- Bode, Cristoph (1994): "Beyond/Around/Into One's Own: Reiseliteratur als Paradigma von Welt-Erfahrung", in: *Poetica* 26 (München): 70-87.
- Bronfen, Elisabeth/Benjamin Marius/Therese Steffen (Hrsg.) (1997): *Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte*, Tübingen: Stauffenburg.
- Castro-Klarén, Sara (1971): "Las fuentes del narrador en *Los ríos profundos*", in: *Cuadernos Americanos* 30 (México): 230-238.
- [Cicero] (1981): *Ad C. Herennium de ratione dicendi (Rhetorica ad Herennium)*, Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press.
- Colón, Cristóbal (1992): *Los cuatro viajes. Testamento*, Madrid: Alianza.
- Colón, Hernando (1985): *Historia del Almirante*, Madrid: Historia 16.
- Cornejo Polar, Antonio (1994): *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas*, Lima: Horizonte.
- Day, John F. (1987): "Adolescencia: doble imagen de la comunicación en *Los ríos profundos* de José María Arguedas", in: *Cuadernos Americanos* 4 (México): 154-161.
- Escajadillo, Tomás (1979): "Tópicos y símbolos religiosos en el primer capítulo de *Los ríos profundos*", in: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 9 (Lima): 57-68.
- Fröhlicher, Peter (1992): "Mario Vargas Llosa und der lateinamerikanische Indigenismus. Zum Roman *Der Geschichtenerzähler*", in: *Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft* 23 (Wien): 147-155.
- Gnutzmann, Rita (1997): "Dos mundos en colisión: *El hablador* de Vargas Llosa", in: Joaquín Marco (Hrsg.): *Actas del XXIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias: Bd. III: 255-264.
- Greenblatt, Stephen (1991): *Marvelous Possessions. The Wonder of the New World*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Kohl, Karl-Heinz (Hrsg.) (1982): *Mythen der Neuen Welt. Zur Entdeckungsgeschichte Lateinamerikas*, Berlin: Frölich & Kaufmann.
- Lausberg, Henrich (1990): *Handbuch der literarischen Rhetorik: eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, Stuttgart: Steiner.

- Matto de Turner, Clorinda (1974): *Aves sin nido*, La Habana: Casa de las Américas.
- Mera, Juan León (1993): *Cumandá*, Quito: Libresa.
- Mesenhöller, Peter (1992): "Amerika oder die Macht der Bilder. Eine Einführung", in: Peter Mesenhöller (Hrsg.): *Mundus Novus: Amerika oder die Entdeckung des Bekannten. Das Bild der Neuen Welt im Spiegel der Druckmedien vom 16. bis zum frühen 20. Jahrhundert*, Essen: Klartextverlag: 9-18.
- Rössner, Michael (1988): *Auf der Suche nach dem verlorenen Paradies. Zum mythischen Bewußtsein in der Literatur des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt/Main: Athenäum.
- Schäffter, Ortfried (Hrsg.) (1991): *Das Fremde. Erfahrungsmöglichkeiten zwischen Faszination und Bedrohung*, Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Scharlau, Birgit (1982): "Beschreiben und Beherrschen. Die Informationspolitik der spanischen Krone im 15. und 16. Jahrhundert", in: Karl-Heinz Kohl (Hrsg.): *Mythen der Neuen Welt. Zur Entdeckungsgeschichte Lateinamerikas*, Berlin: Frölich & Kaufmann: 92-100.
- Scheerer, Thomas M. (1991): *Mario Vargas Llosa. Leben und Werk. Eine Einführung*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Schülting, Sabine (1995): *Dressing America. Fremde Frauen und die Fremde als Frau in Reiseberichten der Frühen Neuzeit*, München (unveröffentlichtes Manuskript).
- (1997): *Wilde Frauen. Fremde Welten. Kolonisierungsgeschichten aus Amerika*, Reinbeck: Rowohlt.
- Todorov, Tzvetan (1985): *Die Eroberung Amerikas. Das Problem des Anderen*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Vargas Llosa, Mario (1991): *El hablador*, Barcelona: Seix Barral.
- (1991a): *Carta de batalla por Tirant lo Blanc*, Barcelona: Seix Barral.
- Wierlacher, Alois (1985): *Das Fremde und das Eigene: Prologemena zu einer interkulturellen Germanistik*, München: iudicium verlag.

Markus Klaus Schäffauer

**Die Paradoxie des postmodernen Mythos
und die Gattung als topographisches Problem
in *El hablador* und *Lituma en los Andes***

“¿Cómo era posible que esos peones, muchos de ellos acriollados, que habían terminado la escuela primaria por lo menos, que habían conocido las ciudades, que oían radio, que iban al cine, que se vestían como cristianos, hicieran cosas de salvajes calatos y caníbales? En los indios de las punas, que nunca pisaron un colegio, que seguían viviendo como sus tatarabuelos, se entendería.”

(Vargas Llosa 1993: 204-205)

Die Entwicklung des Romanwerks von Mario Vargas Llosa kann abstrakt als serielle Variation und Weiterentwicklung von narrativen Sequenzen und ihrer fragmentalen Anordnung beschrieben werden. Dieser Variation steht jedoch ein auffällig konstanter und zugleich relativ begrenzter Chronotopos gegenüber: in zeitlicher Hinsicht das 20. Jh. und in räumlicher Hinsicht ein Pendeln zwischen der peruanischen Küstenregion und dem Amazonasbecken.¹

Die Konstanz mag, was die zeitliche Dimension anbetrifft, für den modernen Gegenwartsroman nicht weiter verwunderlich sein, auch wenn dies weder selbstverständlich ist noch die Regel. Was aber die engere Wahl der Räume betrifft, in denen die Romane von Vargas Llosa handeln, so trifft diese Behauptung nicht gleichermaßen zu. Die ver-

¹ Eine Abweichung von dieser chronotopischen Eigentümlichkeit brachte zwar schon das Thema von *La guerra del fin del mundo* mit sich, aber auch hier verschob sich der Chronotopos nur geringfügig über die Grenzen des 20. Jh. und des Nachbarlandes. Daneben gibt es allerdings eine Reihe von Nebenschauplätzen, die angedeutet oder auch nur erträumt werden, wie zum Beispiel Paris in *La tía Julia y el escribidor* und insbesondere Florenz in der Rahmenhandlung von *El hablador*.

meintliche Begrenzung des Raums im Romanwerk von Vargas Llosa müßte man allerdings zutreffender als eine verschiebende Ausweitung der dominanten literarischen Topoi der peruanischen Literatur bezeichnen. Vor Vargas Llosa handelten peruanische Romane in der Küsten- und Andenregion. Die Region des Amazonasbeckens hingegen war der großen Mehrheit der Peruaner nicht nur geographisch und kulturell unbekannt,² sie war auch literarisch praktisch verwaist. Einen ersten Vorstoß in die 'grüne Hölle' hatte allerdings schon der kolumbianische Modernist José Eustasio Rivera mit *La Vorágine* (1924) gewagt, wenn auch von Kolumbien aus. In Perú folgte ihm wenig später Ciro Alegría mit seinem Roman *La serpiente de oro* (1935) nach, der ebenso wie Vargas Llosas Romane in der Region des Marañón spielt.³

Im Werk von Mario Vargas Llosa hat sich dieses Verhältnis jedoch auffällig verdoppelt und vervielfacht. Seine Romane oszillieren in signifikanter Weise zwischen der peruanischen Küste und dem Amazonasbecken, dem *citerior* und *ulterior* der Anden. Wie es dazu kam, daß Vargas Llosa in jungen Jahren die Amazonasregion für sein Romanwerk entdeckte, das hat er selbst in seiner *Historia secreta de una novela* dokumentiert (Vargas Llosa 1971). Doch indem er diese Lakune der peruanischen Literatur schloß, tat sich in seinem Werk eine andere auf. Dort blieb nun der Andenraum über Jahrzehnte hinweg praktisch verwaist.⁴ Und das, obwohl Vargas Llosa zu Beginn seiner Karriere ein Bewunderer von José María Arguedas war, der den andinen Kulturraum wie kein zweiter peruanischer Schriftsteller des 20. Jh. in seinen Romanen thematisiert hat. Wir kennen die literarische Beziehung von Vargas

² Noch 1926 hatte José Carlos Mariátegui in einem "Centralismo y regionalismo" betitelten Essay, der in Nr. 4 von *Amauta* erschienen ist, die Region des Amazonas immerhin mit einer Fußnote bedacht, insofern sie der großen Mehrheit der Peruaner nach wie vor eine *terra incognita* sei: "El peruano de la costa, como el de la sierra, ignora al de la montaña. En la montaña, o más precisamente hablando en el antiguo departamento de Loreto, existen pueblos y costumbres y tradiciones propias, casi sin parentesco con las costumbres y tradiciones de los pueblos de la costa y la sierra" (Mariátegui 1926: 30).

³ Zu den Ortsverschiebungen kann man auch die zwei oder drei Kautschuk-Kapitel von *El mundo es ancho y ajeno* (1942) zählen, in denen der andere Ort jedoch als unbedeutender "exotischer" Nebenschauplatz dient.

⁴ Eine Ausnahme hiervon sind die Kapitel V, VIII und IX von *Historia de Mayta* (1984).

Llosa zu Arguedas nun ein wenig genauer, dank der späten Abrechnung mit dem literarischen Indigenismus, die Vargas Llosa 1996 in Form eines umfangreichen Essays vorgelegt hat: *La utopía arcaica – José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. Anders als in seiner Flaubert-Studie *La orgía perpetua* geht Vargas Llosa jedoch nicht direkt darauf ein, was ihm Arguedas zu Beginn seiner Schriftstellerkarriere bedeutete. Bei aller Zurückhaltung bekennt er aber immerhin, daß Arguedas der einzige peruanische Schriftsteller gewesen sei, zu dem er eine ähnlich intensive Beziehung entwickelt habe wie zu Flaubert oder Faulkner:

“Entre los escritores nacidos en el Perú [Arguedas] es el único con el que he llegado a tener una relación entrañable, como la tengo con Flaubert o Faulkner o la tuve de joven con Sartre. No creo que Arguedas fuera tan importante como ellos, sino un buen escritor que escribió por lo menos una hermosa novela, *Los ríos profundos*, y cuyas otras obras, aunque éxitos parciales o fracasos, son siempre interesantes y a veces turbadoras” (Vargas Llosa 1996: 9).

Er äußert sich aber weder dazu, wie sich dieses Verhältnis zu Beginn seiner Laufbahn gestaltete, noch dazu, wie es kam, daß er 1977 bei seiner Aufnahme in die *Academia Peruana de la Lengua* nicht nur den Platz des verstorbenen Arguedas einnahm, sondern auch über diesen seine Antrittsrede hielt.⁵

Sucht man nun nach Gründen für die Aussparung der Andenregion im Romanwerk Vargas Llosas, so kann man zunächst das banale Motiv anführen, daß es Vargas Llosa anders als seinem Landsmann Arguedas an persönlicher Erfahrung mangelte: die Anden sind ihm als Bewohner von Küstenstädten fremd geblieben. Diese relative Fremdheit der Anden konnte Vargas Llosa in der Tat ein Hindernis gewesen sein, insofern es ihm stets ein Anliegen war, die literarische durch persönliche Erfahrung zu ergänzen, “con conocimiento de causa”, wie er selbst verschiedentlich formuliert hat. Die Situation änderte sich jedoch schlagartig, als er 1983 im Fall Uchuraccay zum Sprecher einer Kommission ernannt wurde, die ein Verbrechen in den Anden aufzuklären hatte. Nach Ab-

⁵ Vgl. hierzu die einleitenden Worte des Präsidenten der Akademie Don Aurelio Miro Quesada in Vargas Llosa (1978: 16).

schluß der Kommissionsarbeit vor Ort und anschließender Veröffentlichung eines Berichts, dem "Informe sobre Uchuraccay", wurde Vargas Llosa von dem Journalisten Alberto Bonilla für *Caretas* befragt, ob er seine jüngst gemachten Erfahrungen literarisch umzusetzen gedenke. Vargas Llosa antwortete damals ausweichend:

"No he escrito una novela campesina porque no tengo experiencia al respecto. Soy una persona urbana, he vivido toda mi vida en la ciudad. Todo lo que escribo se nutre siempre de experiencias personales, de vivencias, pero siento como una frustración en mi vida no conocer el campo peruano, o conocerlo mal, de una manera superficial, turística. Me gustaría tener esa experiencia, de ese otro Perú, que es realmente el Perú sobre el que estamos apoyados y del que en cierta forma vivimos los demás peruanos" (Vargas Llosa 1990: 153).

Das Argument "fehlende Erfahrung" klingt allerdings merkwürdig aus dem Mund eines Autors, der die Geschichte von Canudos in einen Roman von Weltrang zu verwandeln vermochte. So wie Euclides da Cunha hätte sich ja auch José María Arguedas angeboten, um fehlende persönliche Erfahrung durch literarische wettmachen zu können. Man darf daher annehmen, daß der Grund seiner Abstinenz zum einen in der überragenden Figur Arguedas zu suchen ist, jenem "letzten literarischen Fahnenträger des Indigenismus",⁶ und zum anderen im "literarischen Schwanengesang des Indigenismus".⁷ Beide haben Vargas Llosa den Zugang zu den Anden verstellt und dazu beigetragen, daß er sich ebenso wie andere Autoren seiner Generation in den 50er und 60er Jahren von den Anden abgewandt hat.⁸

⁶ Vgl. Vargas Llosa (1996: 175): "Éste [Arguedas] será el último portaestandarte literario del indigenismo".

⁷ Vgl. Vargas Llosa (1996: 175): "el canto del cisne literario del indigenismo".

⁸ In *La utopía arcaica* kennzeichnet Vargas Llosa die Abwendung vom *indigenismo* als Entwicklung der 50er Jahre: "La muerte en 1956 de José Sabogal, fundador de la escuela artística indigenista, es un símbolo. Los temas, motivos, ideas y mitos asociados a esta tendencia estética dejarán de ser centrales en la pintura peruana, y en la literatura surgirá, con la llamada Generación del 50, una promoción de narradores que situarán sus historias sobre todo en la ciudad [...]. Lo cual no significa que los escritores peruanos dejen de escribir sobre temas andinos o que desaparezcan los indios en la literatura peruana. Significa que los Andes y el poblador andino dejan de aparecer como productos de una ideología reductora y racionalista, o

Es ist so gesehen kein Zufall, wenn *Lituma en los Andes* (1993) erzählt, wie ein *costeño* in die Anden geschickt wird, um ein Verbrechen aufzuklären, das sich dort zugetragen hat. Dennoch kann *Lituma en los Andes* schwerlich als unmittelbare Einlösung jener *novela campesina* bezeichnet werden, von der Vargas Llosa in dem Interview zu Bonilla sprach. Schließlich handelt der Roman nicht von ortsansässigen Bauern, sondern allenfalls von mehr oder weniger assimilierten Straßenarbeitern, die allerdings nur Nebenfiguren sind und stets Fremde bleiben, zumal sie kaum zu Wort kommen.⁹

Gewiß ist *Lituma en los Andes* aber auch keine *novela indigenista*. Schon deshalb nicht, weil die Protagonisten des Romans, ähnlich wie in Arguedas *Yawar Fiesta*, nicht etwa die alteingesessenen *indios* sind, sondern die zwangsversetzten *costeños* Lituma, Tomasito und Mercedes, die nomadisch umherziehenden *mestizos* Adriana und Dionisio und schließlich der *gringo* Paul Stirrsson, ein dänischer Ethnologe.

Das Novum des Romans ist so gesehen nicht in der Wahl der Protagonisten zu suchen, sondern in seinem Topos des Fremden, denn es ist in der Tat der erste Roman Vargas Llosas, der in den Anden spielt, worauf bereits der Titel hindeutet, und es sind übrigens auch nicht die Indios, sondern die Anden, von denen das Schlußwort des Romans spricht: "las astilladas cumbres de los Andes".

Wie also kommt es, daß Mario Vargas Llosa zum Andenraum zurückgefunden hat, nachdem ihn das ebenso privilegierte wie pathetische

como objetos pintorescos y folclóricos, para ser recreaciones literarias de seres humanos y protagonistas de mundos de ficción que valen por su propio poder de persuasión. Las excepciones –las hay– son de escasa significación literaria y, hasta ahora al menos, están allí sólo para confirmar la regla" (Vargas Llosa 1996: 175).

⁹ Der Roman beginnt bezeichnenderweise mit einem Dialog zwischen den Polizisten und einer *india*, die das Verschwinden ihres Mannes meldet. Auf diese Weise wird die Sprachbarriere des Quechuas gleich zu Beginn des Romans angeschnitten, im Folgenden dann aber ausgeklammert. Lituma versteht von der 'barbarischen Musik' kein Wort; eine rudimentäre Verständigung ist nur deshalb möglich, weil ihm Tomasito schlecht und recht als Dolmetscher dient. Auch im weiteren Verlauf des Romans kommt es zu keinem direkten Dialog zwischen den Arbeitern und Lituma. Erst der Schlußdialog bildet hier eine Ausnahme.

Scheitern¹⁰ des mythopoetischen Projektes¹¹ von José María Arguedas über lange Zeit hinweg von einer leichtfertigen Exkursion in die Anden abgehalten hat? Der Fall Uchuraccay, der seinerseits nur eine Exkursion dorthin war, ist allerdings nur eine unbefriedigende Erklärung, um die "literarische Rehabilitation" des Andenraums erklären zu können.¹² Der Weg dorthin ging bei Vargas Llosa nämlich nicht direkt von Uchuraccay, dem Tatort des Verbrechens in den Anden, nach Naccos, dem entsprechenden Schauplatz im Roman, sondern führte ihn statt dessen – von drei Kapiteln in *Historia de Mayta* abgesehen¹³ in altbewährter Weise zurück zum Pendeln zwischen Küste und Amazonas.¹⁴ Als geradezu exemplarisch für dieses Pendeln kann *El hablador* (1987) angesehen werden. Von *El hablador* zu *Lituma en los Andes* gibt es jedoch eine sprachliche Verbindung, welche die 'Rehabilitierung' offensichtlich motiviert hat: den Mythos. In der Tat finden wir in *El hablador* eine spezifische Verarbeitung des Mythos, die als Grundlage

¹⁰ Vgl. Vargas Llosa: "Mi interés por Arguedas no se debe sólo a sus libros; también, a su caso, privilegiado y patético" (1996: 9).

¹¹ Unter Mythopoesie verstehe ich eine literarisch kreative, also relativ 'freie' Verwendung von Mythen, wie zum Beispiel diejenige von Mário de Andrade in *Macunaíma* mit den von Theodor Koch-Grünberg gesammelten Mythen der Taulipang. Vom Scheitern eines mythopoetischen Projektes kann man daher im Fall von Arguedas angesichts seiner sprachlichen Kreativität nur bezogen auf die von ihm prätendierte Authentizität des andinen Mythos sprechen.

¹² Noch abwegiger oder zumindest tendenziös ist, was unmittelbar nach Erscheinen der deutschen Übersetzung *Tod in den Anden* im *Literarischen Quartett* von Marcel Reich-Ranicki unterstellt worden war, nämlich daß Vargas Llosas Andenkenntnisse auf die gescheiterte Kampagne als Präsidentschaftskandidat zurückgingen und daß er die daraus resultierende politische Frustration in den Roman umgemünzt habe. Überhaupt fielen das Unverständnis und die haarsträubende Argumentation auf, mit der der Roman abgekanzelt wurde, so zum Beispiel, weil die geschilderten Grausamkeiten einem Touristen die Lust auf eine Reise nach Peru verderben würden.

¹³ Vgl. Anmerkung 4.

¹⁴ Die Exkursion in die Anden wurde in seinen folgenden Romanen nicht zum Thema; lediglich die Kapitel von *Historia de Mayta* (1984), die in Jauja spielen, könnte man in diesem Zusammenhang als topographische Annäherung betrachten. Ihnen stehen aber die Küstenorte Talara und Amotape in *¿Quién mató a Palomino Molero?* (1986) gegenüber, wenngleich hier im Genre des Kriminalromans und mit der Strafversetzung in die Anden wesentliche Momente von *Lituma en los Andes* vorweggenommen sind.

dafür gesehen werden kann, daß sich Vargas Llosa von Arguedas und dem Indigenismus distanzieren konnte. Der Essay zu diesem Thema erschien dann auch folgerichtig zwei Jahre nach *Lituma en los Andes* – die Narrativik geht nicht nur bei Vargas Llosa der poetologischen Essayistik voraus –, obwohl es sich dabei um ein Projekt handelt, das Vargas Llosa seit Arguedas Tod, also über ein viertel Jahrhundert hinweg, verfolgt hat (vgl. Vargas Llosa 1996: 10).

Was sind postmoderne Mythen?

Warum ist es gerade der Mythos, durch den sich Vargas Llosa den topographischen Zugang zu der ihm fremden Andenkultur verschafft? Und was soll in diesem Zusammenhang die Rede von postmodernen Mythen?

Anders als in *La casa verde*, in dem die Kultur und Sprache der Indios stets über moderne Erzähltechniken und zumeist in indirekter Form – aus der Perspektive der Weißen – vermittelt werden, gibt uns *El hablador* dank der mythopoetischen Kapitel einen scheinbar direkten Einblick in die Kultur der *machiguenga*. Um diese Kapitel schreiben zu können, mußte sich Vargas Llosa von ästhetischen Prämissen eines naiven Realismus befreien. In diesem Sinne jedenfalls revidierte er bereits im August 1977 in seiner José María Arguedas gewidmeten Antrittsrede die Position des *documentalismo*, die er in jungen Jahren unkritisch von Arguedas übernommen hatte:

“Tomar al pie de la letra lo que José María Arguedas decía sobre lo que escribió ha llevado a muchos –a mí mismo, en una época– a pensar que el mérito de sus libros está en que ellos muestran más verazmente la realidad india que los de otros escritores indigenistas.”¹⁵

Auch aus dieser Revision spricht deutlich, daß sich Vargas Llosa von Arguedas und seiner Selbsteinschätzung distanzieren mußte. Arguedas' Verdienst ist es demnach keineswegs, “realistischer” zu sein als andere Indigenisten. In diesem Sinne ist Arguedas überhaupt kein Indigenist. Nicht eine realistische, sondern eine mythopoetische Ästhetik kenn-

¹⁵ Hier zitiert aus Vargas Llosa (1996: 83); vgl. Vargas Llosa (1978: 25).

zeichnet ihn (wenn man ihn schon auf einen so kleinen Nenner bringen möchte). Bezeichnenderweise sind es daher auch die Mythen der *machiguenga*, die Vargas Llosa den Weg weisen, die Hürde der Anden zu nehmen, aber in einer anderen Weise, als es bei Arguedas der Fall ist.

Die Aufgabe, den indianischen Mythos aufzunehmen, ohne ihn zum *indigenismo* werden zu lassen, ist für Vargas Llosa doppelt schwer und erinnert nicht wenig an diejenige des "unsichtbaren Werks" von Pierre Menard, die darin bestand, den *Don Quijote* neu zu schreiben, aber wortwörtlich und im 20. Jahrhundert. In diesem Sinne weist Vargas Llosa im metaphorischen Epilog von *El hablador* auf die Unwahrscheinlichkeit, ja sogar Unmöglichkeit des Unterfangens hin, sich als zivilisierter Peruaner des 20. Jh. in einen Vertreter jener "*unsichtbaren* Gattung von umherziehenden Geschichtenerzählern"¹⁶ zu verwandeln: "convertirse en un hablador era añadir lo imposible a lo que era sólo inverosímil" (Vargas Llosa 1987: 233). Wie sehr hier das fiktionale Problem des Mythenerszählers im Sinne des "elemento añadido" mit dem literarischen Problem Pierre Menards übereinstimmt, ohne jedoch deckungsgleich mit ihm zu werden,¹⁷ wird deutlich, wenn der Erzähler die Unzugänglichkeit der fremden Rolle weiterhin als das Problem einer kulturellen Metamorphose bestimmt:

"Retroceder en el tiempo, del pantalón y la corbata hasta el taparrabos y el tatuaje, del castellano a la crepitación aglutinante del machiguenga, de la razón a la magia y de la religión monoteísta o el agnosticismo occidental al animismo pagano, es difícil de tragar pero aún posible, con cierto esfuerzo de imaginación. Lo otro, sin embargo, me opone una tiniebla que mientras más trato de perforar más se adensa. Porque hablar como habla un hablador es haber llegado a sentir y vivir lo más íntimo de esa cultura [...]. Es ser, de la manera más esencial que cabe, un machiguenga raigal [...]" (Vargas Llosa 1987: 233-234).

¹⁶ Vgl. Vargas Llosa (1987: 234): "*invisible* linaje de contadores ambulantes de historias" (meine Kursivschrift).

¹⁷ Der Vergleich sollte nicht überstrapaziert werden, denn von Menard heißt es, er habe den Gedanken, Cervantes *sein* zu wollen, als zu billig verworfen. Auch wenn das Resultat auf das gleiche hinauslaufen mag, so bedürfte das Verhältnis Mascaritas zu einer vollständigen Metamorphose einer eigenen Analyse. Sie müßte insbesondere die Mythenkapitel und ihre Thematisierung der Metamorphose mit den betreffenden Aussagen Mascaritas in den Dialogen mit dem Erzähler Vargas Llosa kontrastieren.

Diese metapoetischen Überlegungen treffen den Kern des Mythenproblems: “mientras más trato de perforar más se adensa”. Die Perforierung anstelle eines Durchbruchs bewirkt eine Verdichtung des postmodernen Mythennebels.¹⁸

Hier gelangen wir nun zum zweiten Punkt, zur Frage nach dem, was postmoderne Mythen sind. Der Ethnologe Mark Münzel stellte 1993 auf dem Augsburger Hispanistentag die Frage, ob nun auch noch die Mythen postmodern würden (vgl. Münzel 1994). Die bekannte Definition, die man bei André Jolles findet, daß sich nämlich die Mythe als kleine Form auf das Wahr-Sagen beziehe und notwendigerweise als Sprachhandlung geglaubt werden müsse, diese Definition wurde damals im Vortrag von Mark Münzel in spezifischer Weise in Frage gestellt. Anders als in der schriftlichen Fassung hat Mark Münzel während des Vortrages erwähnt, daß ihm bei Feldforschungen in Paraguay ein bestimmter Laut zunächst entgangen sei, den seine indianischen Informanten beim Erzählen von Mythen verwendeten. Erst Monate später habe sich herausgestellt, daß dieser Laut die relativierende Bedeutung trägt “es wird erzählt” oder “es heißt”.¹⁹ Damit wäre allerdings die These vom Wahr-Sagen des Mythos widerlegt oder zumindest relativiert.²⁰ Genau dies aber finden wir auch in den Mythen von Vargas Llosas *hablador*, wenn er diesen immer wieder eine ‘Oralfornel’ verwenden läßt, um eine Mythe zu beginnen oder abzuschließen, nämlich: “Eso es, al menos, lo que yo he sabido” (Vargas Llosa 1987: 68). Also: “Das ist

¹⁸ Hierbei ist an die Kritik des Logozentrismus zu denken, die bei Todorov zu einer Revalorisierung des Mythos führt. Zum Problem der Durchbrechung bzw. Perforierung der Schrift bei Foucault, Derrida und Todorov vgl. Schäffauer (1998: 70-92).

¹⁹ Mark Münzel bestätigte mir dies nachträglich: “Die Formel ‘er sagt’, ‘es heißt’ lautet in dem Guarani, das 1971 Indianer von der Ethnie der Ache in Ostparaguay freilich nur mangelhaft sprachen, ‘ha’e’, wobei zwischen a und e manchmal ein Knacklaut kommt. Die Ache durchsetzten damals ihre dem Guarani nahverwandte Sprache mit solchen Elementen aus dem Guarani. Ich hörte diese Formel bei Ihnen, beachtete sie aber zunächst nicht, da ich das (von den Ache nur sehr schwach aspirierte) ‘h’ nicht wahrnahm und die Formel für ein Ache-Wort hielt, das ähnlich unserem ‘ähm ähm’ eingesetzt wird. Erst später wurde mir klar, was gemeint war” (Mark Münzel, *pers. comm.*).

²⁰ Vgl. in diesem Sinne z. B. die Relativierung der Sapir-Whorf-These durch Gipper (1972).

zumindest das, was ich in Erfahrung gebracht habe". Hier liegt meines Erachtens eine ähnliche oder sogar noch stärkere literarische Relativierung des Mythos vor, als sie in Münzels Vortrag beschrieben wurde. Denn wer im Roman allen Indizien zufolge (und wider alle Wahrscheinlichkeit) die Mythen erzählt oder in Umlauf bringt, der tut dies formelhaft nach Art eines *hablador* und mit der Bescheidenheit eines ehemaligen Ethnologen.

Vielleicht könnte man daher wie folgt formulieren, was den Mythos in der Postmoderne zum postmodernen Mythos macht: Zwar ist die Mythe eine kleine Form, wie Jolles richtig gesehen hat, aber der Mythos entspricht doch wohl eher dem, was man mit Lyotard als *grand récit* bezeichnet. Das Literarisch-Werden des Mythos in der Postmoderne entfernt ihn nicht nur von seinen Ursprüngen, sondern entpuppt ihn zudem als anderen diskursiven Modus. Dies können wir jedenfalls aus der Kritik lesen, die Jacques Derrida gegen die strukturalistische Mythenanalyse eines Lévi-Strauss vorgebracht hat: daß gerade auch der Mythos seinen Ursprung immer weiter verschiebe, so daß es keine "Einheit" oder "absolute Quelle" des Mythos mehr gebe und umgekehrt keinen Abschluß bei der Analyse der Mythen (vgl. Derrida 1967: 414-428, insbesondere 419-420).

Was verstehen wir schließlich unter postmodernem Mythos? Nicht nur die dialektische Einsicht, daß der Traum der Moderne, den Mythos aufzuklären und in Geschichte zu verwandeln, sich selbst in einen Mythos verwandelt hat, wie es bereits Horkheimer/Adorno sahen, sondern weitaus radikaler, eine fragwürdige Verwandlung fremder Geschichten zu neuen Mythen ohne Wahrheitsanspruch. Die Paradoxie des postmodernen Mythos kann vor diesem Hintergrund als paradoxe Bewegung der fremden Rede (zum Beispiel des Mythen erzählenden) gesehen werden. Für diese gilt, was nach Bernhard Waldenfels das Paradox der Husserlschen Bestimmung des Fremden ausmacht. Insofern die Fremdheit von Husserl durch ihre Art der Zugänglichkeit bestimmt wird, erweise sich das Fremde nämlich als "Zugänglichkeit eines Unzugänglichen" (Waldenfels 1997: 26).

Bei Vargas Llosa läßt sich diese Paradoxie in der Bewegung der postmodernen Mythen beobachten: Zunächst in *El hablador* als Reflexion über die Möglichkeit, fremde Mythen zu erzählen, ohne sie in die Utopie eines verlorenen Paradieses umschlagen zu lassen, und so-

dann in *Lituma en los Andes* als geradezu erkenntnistheoretische Auseinandersetzung mit den irrationalen Kräften, die sich im Mythos immer wieder neu erschaffen und als Topos des Fremden offenbaren.

Der Traum des Schriftstellers: der Mythenerzähler

In *El hablador* bettet Vargas Llosa die Geschichte des Mythenerzählers in eine Rahmenerzählung ein, die in Florenz spielt. Es handelt sich dabei um eine Autorfiktion, mit der der Erzählung autobiographische Züge verliehen werden. Damit knüpft Vargas Llosa an den Erzähler Varguitas in *La tía Julia y el escribidor* an, wenn auch unter anderem Vorzeichen, insofern dessen Traum, nach Paris zu reisen, erst im letzten Kapitel des Romans in Erfüllung geht. Auch Mascarita, der Protagonist von *El hablador*, erhält ja ein Angebot, mittels eines Stipendiums nach Europa zu gehen. Doch schlägt er dieses zur Verblüffung seiner Freunde und Kollegen nicht nur aus, sondern entflieht seinem Alltag wenig später vermutlich in entgegengesetzter Richtung. So gesehen beginnt Vargas Llosa *El hablador* demonstrativ dort, wo Varguitas hinwollte und Mascaritas nicht. Anlaß des Aufenthaltes in Florenz ist aber nichtsdestoweniger eine Flucht des Erzählers, nämlich der Versuch, Peru und die Peruaner für eine Zeitlang zu vergessen. Der Versuch scheitert. Fast möchte man hinzufügen, 'natürlich', denn im Versuch zu verdrängen, entpuppt sich das Verdrängte als allgegenwärtig. So kommt es, daß der Erzähler Vargas Llosa in einem der bedeutendsten historischen Zentren des Zentrums Europa ausgerechnet von der zivilisatorisch vernachlässigten Peripherie des peripheren Perus heimgesucht wird, nämlich von der Amazonasregion und den dort lebenden *machiguenga*. Zwischen die Kulturdenkmäler des Abendlandes und den kulturbeflissenen Besucher schieben sich beinahe bedeutungslose, aber gleichwohl doppelt-fremde Gestalten, von deren Existenz Europäer wie Peruaner kaum etwas wissen. Obendrein stellt sich die Frage nach Figur und Funktion eines Mythenerzählers, von dem gar nicht feststeht, ob es ihn gibt und ob es ihn so gibt, wie der Erzähler mutmaßt. Ins verstellte Zentrum weist dabei vor allem das rekonstruierte Haus des bedeutendsten italienischen Dichters; in Richtung Peripherie das Foto, auf dem Vargas Llosa in einem Kreis von *machiguen-*

ga einen Mythenerzähler zu erkennen meint. Hier also Dante Alighieri und die Vergangenheit des Zentrums, dort ein anonymes *hablador* und die Gegenwart der Peripherie.

Wie kann es sein, daß dem Erzähler Vargas Llosa in Florenz ausgerechnet die fremde Kultur eines peruanischen Indianerstammes wichtiger wird als die ihn dort umgebende Kultur, die zum Erhabensten zählt, was das Abendland zu bieten hat? Man kann in dieser Frage eine erste, kaum wahrnehmbare Verschiebung des Topos erkennen: der Erzähler des Romans situiert sich demonstrativ außerhalb von Peru, um desto mehr von Peru eingenommen zu sein; von einem Peru, das nicht einmal Peruanern etwas bedeutet. Das erzählerische Pendeln, von dem ich zuvor behauptete, es liege in *El hablador* in Reinform vor, ist zwar noch eines zwischen Küste und Amazonas, aber das Pendel ist sozusagen über Florenz aufgehängt und nicht mehr über den Anden.

Wie in *Historia de Mayta* steht auch in *El hablador* ein ehemaliger Schulfreund des Erzählers im Mittelpunkt. Auch Saúl Zuratas – wegen eines Feuermals im Gesicht genannt Mascarita – gelten die Nachforschungen des Erzählers. Doch anders als in *Historia de Mayta* bleibt es nicht bei den Nachforschungen, sondern diese werden, wiederum ähnlich wie in *La tía Julia y el escribidor*, in jedem ungeraden Kapitel (mit Ausnahme des ersten) unterbrochen, und zwar von einer mythopoetischen Erzählung, die jeweils eine Mythe der *machiguenga* verkörpert. Die Kapitel mit Mythen des *hablador* entsprechen dabei strukturell gesehen den *radioteatro*-Kapiteln des *escribidor*, und zwar im Sinne von eigenständigen Schaltsequenzen. Und nicht anders als die zunächst zusammenhanglosen *radioteatro*-Kapitel, deren Erzählwelten dem *escribidor* nach und nach aus der Hand gleiten und sich unfreiwillig vermischen, lassen auch die Kapitel des *hablador* eine Entwicklung erkennen, die von der mythenreinen Kosmogonie bis hin zu hybriden Kautschuk-Boom-, Flugzeug- oder Gregor-Samsa-Mythen à la *machiguenga* führen. Anders jedoch als der populäre *escribidor*, von dem sich Varguitas während seiner *éducation sentimentale* zum Schriftsteller zumindest vordergründig sehr schnell zu distanzieren beginnt, stellt der *hablador* eine nachhaltige Provokation für den Vargas Llosa des Romans dar. Er fühlt sich zu diesem aus verschiedenen Gründen und gerade auch als Erzähler hingezogen. So antwortet Vargas Llosa im Roman auf die Frage von Mascarita, was ihn so sehr an den *habladores* interessiere:

“Son una prueba palpable de que contar historias puede ser algo más que una mera diversión [...]. Algo primordial, algo de lo que depende la existencia misma del pueblo. Quizá sea eso lo que me ha impresionado tanto” (Vargas Llosa 1987: 92).

Mascarita hört aus dieser Antwort unschwer heraus, daß es der literarische Aspekt ist, an dem der Vargas Llosa des Romans interessiert ist: “es por el lado literario que el asunto te interesa” (Vargas Llosa 1987: 92).

Im Mittelpunkt des Interesses steht in der Tat die eminent wichtige gesellschaftliche Funktion des Mythenerzählers *als Erzähler*. Vargas Llosa träumt ihr nach *als Schriftsteller*. Damit konstatiert er aber auch die Ernüchterung, daß es mit dieser Funktion des Wortkünstlers, so sie einmal für Lateinamerika gegolten haben sollte, vorbei ist. Darum wohl auch die Flucht nach Florenz im Roman und das politische Engagement, das dem Roman nachfolgte.

Vom Mythos heißt es, er antworte auf existentielle Fragen. In *El hablador* stellt der Erzähler die Frage, was mit den *machiguenga* in Zukunft zu geschehen habe: Völlige Isolation im Sinne von “no tocarlas” (Vargas Llosa 1987: 97) oder aber sukzessive Assimilation an die peruanische Kultur der Küste? Bezeichnenderweise finden wir die Antwort aber nicht beim Erzähler Vargas Llosa, der vorwiegend Fragen formuliert, sondern in den Mythen. Es ist die Hybridisierung des Mythos, sein Historiographisch-, Technologisch- und Literarisch-Werden, was ihn auf eigentümliche Weise von seinem ursprünglichen Anspruch zu entfernen scheint: die *machiguenga* vor den Einflüssen fremder Kulturen zu bewahren. Die Hybridisierung der Mythen steht daher nicht nur im Dienste einer zunehmenden Verdichtung der Indizien, daß es Mascarita ist, der die Mythen in Funktion eines *hablador* erzählt. Im Grunde ist es sogar unerheblich, ob man die Indizien als hinreichenden Beweis dafür wertet, daß die Mythen von Mascarita erzählt werden; denn selbst wenn die Rekonstruktion des Erzählers dem Leser jede Gewißheit verweigert, und sei es auch nur im desillusionierenden Sinne der *Historia de Mayta*, so sprechen die Mythen-Kapitel unabhängig von dieser Frage für sich. Die dort erfahrbare Erweiterung des Mythos durch den *hablador* von der Kosmogonie hin zur Geschichts-, Technik- und Literaturmythe stellt sich so gesehen nicht weniger unausweichlich dar als zuvor schon der gescheiterte Versuch des *escribidor*, die *vasos*

comunicantes der von ihm erfundenen *radioteatros* auseinanderzuhalten.²¹

Strukturelle Gewalt und Mythos in *Lituma en los Andes*

Lituma en los Andes (1993) nimmt in Balzacscher Manier eine Reihe von Figuren aus früheren Romanen wieder auf. Allen voran ist hier der Protagonist Lituma zu nennen, dessen Figur dem Leser seit *La casa verde* vertraut ist.²² Aufgrund dieser Eigentümlichkeit des Romanwerks bietet sich an, *Lituma en los Andes* als Fortsetzung zu lesen, insbesondere des Kriminalromans *¿Quién mató a Palomino Molero?* (1986), in dem Lituma erstmals als Hauptfigur auftritt. Hinzu kommt, daß sich gegen Ende dieses früheren Romans bereits die Verlagerung des Schauplatzes ankündigt, insofern Lituma in den Andenbezirk Junín strafversetzt werden soll. Entsprechend beginnt *Lituma en los Andes* dann auch mit einem strafversetzten Lituma, der in dem fernab jeder Zivilisation liegenden Andendorf Naccos das rätselhafte Verschwinden dreier Männer aufzuklären hat. Der Kreis der Verdächtigen engt sich im Laufe der Nachforschungen auf zwei Kollektive ein: 1.) die Terroristen des *Sendero Luminoso* und 2.) die Straßenarbeiter, angestiftet von Adriana und Dionisio. Gegen die Terroristen spricht aber das spurlose Verschwinden der Opfer, das nicht der Terror-Strategie des *Sendero Luminoso* entspricht; gegen die Straßenarbeiter und das Paar Adriana/Dionisio zunächst das Fehlen eines klaren Motivs. Eine dritte Möglichkeit wird aber stets angedeutet: eine Motivverschränkung aus beidem, aus Terrorismus und Mythos, was ein Zusammenwirken beider Kollektive implizierte.

²¹ Mascarita ist eine zentrale Vermittlerfigur, da sie Vargas Llosa erlaubt, die Prämissen des *documentalismo*, wie er ihn selbst am *indigenismo* kritisiert, zu vermeiden. Dadurch, daß die Erzählerrolle von Mascarita nicht eindeutig affirmiert wird, bleibt die Frage der Authentizität auf raffinierte Weise gebrochen in der Frage nach den Bedingungen der Möglichkeit, den Mythos authentisch zu erzählen.

²² Daneben finden sich aber noch eine Reihe anderer Figuren, so zum Beispiel die Chunga nebst Erwähnungen des Bordells von Piura, das dem Roman *La casa verde* den Titel gegeben hat (vgl. zum Beispiel Vargas Llosa 1993: 144).

Zu besagter Kriminalgeschichte kommt allerdings noch eine Liebesgeschichte hinzu, die parallel zur Aufklärung des Kriminalfalls verläuft. Außerdem wird eine dritte Sequenz zwischen die beiden anderen geschaltet, in welcher die Ermordung von Opfern des *Sendero Luminoso* erzählt wird oder aber eine Mythe bzw. Geschichte, die sich um das Paar Dionisio und Adriana rankt. Das spezifische Verhältnis dieser drei sich überlagernden Paradigmen Krimi, Liebe und Gewalt/Mythos ist aber nicht nur ein Produkt der sequenziellen Struktur, von der eingangs die Rede war, sondern auch der Gattungen, die auf diese Weise miteinander kombiniert werden. Um dies zu zeigen, ist eine Sequenzanalyse des Romans nützlich. Sie läßt sich wie zu den meisten Romanen von Vargas Llosa²³ auch zu diesem Roman in mustergültiger Weise durchführen:

Analyse der Sequenzen von *Lituma en los Andes*

Ab-schnitt	Seite	Sequenz 1: <i>Lituma</i> "Krimi"	Sequenz 2: <i>Variable</i> "Gewalt und Mythos"	Sequenz 3: <i>Tomasito</i> "Liebe"
Primera parte, 9				
I	11	Meldung <i>desaparecido</i> n° 3: Demetrio C. (11-17)	<i>víctimas de Sendero</i> : französische Touristen (17-25)	'Rettung' Mercedes in Pucallpa (25-34)
II	35	Verhör Doña Adriana (35-47)	<i>desaparecido</i> n° 1: Pedrito Tinoco (47-57)	Gemeins. Flucht in die Anden (58-63)
III	65	Vorgeschichte von Casimiro Huarcaya (65-74)	<i>víctimas de Sendero</i> : Andamarca (74-86)	Gemeins. Zimmer in Huánuco (86-93)
IV	94	Straßenbau und Besuch bei Dionisio (95-106)	<i>víctimas de Sendero</i> : Señora d'Harcourt (106-122)	Isariote sucht das fliehende Paar auf (123-133)
V	135	Verhaftung Doña Adriana u. Dionisio (135-149)	<i>desaparecido</i> n° 2: Casimiro Huarcaya (149-158)	Flucht mit LKW u. Polizeikontrolle (158-166)

²³ Vgl. zum Beispiel Scheerer (1991: 23-26) zur Struktur von *La casa verde*.

Ab-schnitt	Seite	Sequenz 1: <i>Lituma</i> "Krimi"	Sequenz 2: <i>Variable</i> "Gewalt und Mythos"	Sequenz 3: <i>Tomasito</i> "Liebe"
Segunda Parte, 167				
VI	169	Besuch der Mine: Escarlatina (169-180)	<i>Mythos:</i> pishtaco (180-184)	Ankunft in Lima (185-197)
VII	199	Rückfahrt und Huayco ("Naturgewalt") (199-209)	<i>Mythos:</i> gigantón Salcedo (209-215)	Luna de miel in Li- ma, Geldgeschenk (215-224)
VIII	225	Besuch Dionisio, Nachtrag Casimiro H. (225-240)	<i>Geschichte von:</i> Adriana u. Dionisio (240-249)	Besuch beim Kommandanten (249-256)
IX	257	Adriana u. Dionisio über Escarlatina (257-258) u. <i>desaparecido n° 1:</i> Pedrito Tinoco (258-268)	<i>Geschichte von:</i> Adriana u. Dionisio (269-275)	Mercedes ist verschwunden (275-282)
Epílogo, 283 "geflochtener Zopf" (Chiasmus von Sequenz 1 u. 3)				
X	285	Mercedes trifft in Naccos ein (285-293)	Lituma sucht die Schenke auf und spricht ein letztes Mal mit Adriana u. Dionisio (293-305)	Orgie und Belästi- gung; ein betrunke- ner Arbeiter gesteht: <i>rituelle Anthropol-</i> <i>phagie</i> (= Men- schenopfer für die Apus) (305-312)

Sieht man sich die Sequenzen innerhalb der Reihen an, so fällt auf, daß sich thematische Parallelen ergeben, die aber nicht völlig schematisch auftreten: so wird zum Beispiel ein Besuch in VIII-1 erwidert durch einen Besuch in VIII-3, oder das Verschwinden von Mercedes in IX-3 wird durch das Verschwinden einer Person in IX-1 vorweggenommen.

Eine ähnliche Korrespondenz läßt sich auch innerhalb der Sequenzen 1 ("Krimi") und 3 ("Liebe") feststellen, wenn man zum Beispiel jeweils das erste und letzte Fragment der entsprechenden Spalten betrachtet: In I-1 trifft eine Frau im Polizeiposten ein, die ihren Mann

sucht; in X-1 ist es Mercedes, die ebenfalls dort eintrifft auf der Suche nach Tomasito. Tomasito versucht Mercedes in I-3 vor ihrem vermeintlichen Peiniger zu retten; Lituma unterläßt jegliche Anstrengungen einer solchen 'Rettung' in X-3, als nunmehr Adriana tatsächlich belästigt wird.

Vergleichsweise kompliziert ist hingegen die Sequenz 2 ("Gewalt und Mythos"), die den Stellenwert einer Variablen hat. Erst eine genaue Betrachtung läßt erkennen, daß die Variable dazu dient, die semantischen Felder "Gewalt" und "Mythos" von der Achse der paradigmatischen Beziehungen auf diejenige der syntagmatischen zu projizieren, um es mit Roman Jakobson zu sagen. Die Ausfüllung der Variablen ist leicht nachvollziehbar, was den ersten Teil des Romans anbetrifft, insofern es sich dabei um mehr oder weniger konventionelle Erzählungen von Gewalt handelt. Schwieriger wird es jedoch im zweiten Teil, in dem sich zwar der Modus der Narration ändert, das Paradigma aber dennoch beibehalten wird, insofern der literarischen Narration von Gewalt nunmehr eine mythopoetische gegenübergestellt wird. Hinzu kommt eine Zuspitzung der Gewalt auf das Umfeld und die Personen von Adriana und Dionisio. Adriana ist dabei die Protagonistin der von ihr selbst erzählten Gewaltmythen, zum Beispiel in einer ebenso andinen wie obszönen Version von Ariadne auf Naxos. Sie verkörpert auf diese Weise die mythische Gewalt in ihrer weiblichen Variante, entsprechend der männlichen, für die ihr Partner Dionisio im Zusammenhang mit rauschhaften Orgien und Phalluskult steht.

Was den Epilog anbetrifft, so fällt auf, daß die Sequenzen 1 und 3 sich gleich einem Chiasmus (oder geflochtenen Zopf) kreuzen. Nimmt man den Stellenwert der Segmente innerhalb der Sequenzen ernst, so ist deshalb im Epilog zu erkennen, daß die Liebesgeschichte den Platz der Kriminalgeschichte, und umgekehrt die Kriminalgeschichte den Platz der Liebesgeschichte einnimmt. Im Chiasmus werden aber nicht nur die Plätze getauscht, sondern auch die jeweiligen Handlungsorientierungen der beiden Sequenzen rekombiniert. Dafür gibt es eine Reihe semantischer Indizien. So richtet Lituma von dem Moment an, als er dem wiedervereinten Liebespaar die Polizeiwache überläßt, seine Überlegungen auf die Frage, ob es sich tatsächlich um jene Mercedes handelt, von der ihm Tomasito allabendlich erzählt hat. Und umgekehrt, in der Schenke angekommen, in der sich außer ihm nur das Paar Adriana/Dionisio und

drei betrunkene Straßenarbeiter aufhalten, wird Lituma Zeuge einer obszönen Szene. Einer der Arbeiter betatscht Adriana während des Tanzens und hält ihr im Alkoholrausch seinen Phallus zur Anbetung entgegen. Mit dieser Kontrastszene wird, wie bereits angedeutet, ein Kreis zum Beginn der Sequenz geschlossen, wo Tomasito die vermeintlich vor Schmerz stöhnende Mercedes vor ihrem sadistischen Peiniger zu retten sucht. Lituma hingegen unternimmt in der Schlußszene keinen Rettungsversuch mehr. Er läßt die dionysische Obszönität in ihrer Gewalttätigkeit nicht nur gewähren, sondern wohnt ihr im voyeuristischen Sinne als Teilnehmer einer quasi kultischen Handlung bei.²⁴ Er tut dies jedoch mit einer kontemplativen Distanz, die ihn zwischen Lachen und Ekel schwanken und zugleich noch erotische Gefühle für die abwesende Geliebte seines Kollegen hegen läßt: “A Lituma lo sacudió un acceso de risa ... Pero sentía ganas de vomitar y en las aspas de su cabeza giraban las dudas en torno de Mercedes” (Vargas Llosa 1993: 304).²⁵

Die Liebesgeschichte verwandelt sich so gesehen in einen Krimi, dessen neues Mysterium lautet: ‘Ist es Meche oder nicht?’ Und der Krimi verwandelt sich seinerseits – man zögert freilich – in eine Liebesgeschichte. Ist dies am Ende gar der wohlbekannte literarische Mythos, der besagt, Liebe und Gewalt, Lust und Schmerz, Kuß und Biß lägen nahe beieinander, und wer recht von Herzen begehre, der könne schon einmal das eine für das andre nehmen?

Die Gattungsmischung macht es schwierig zu entscheiden, ob es sich um einen Kriminalroman mit Liebesgeschichte oder aber um einen

²⁴ Im Unterschied zur individuellen Sexualpraktik, die der unerfahrene Tomasito zu Beginn seiner Liebesgeschichte als Vergewaltigung interpretiert, wird in der Schenke eine kollektive, für alle Anwesenden transparente Kulthandlung zelebriert. “El sexo –esa fea manifestación de la violencia– se dulcifica cuando tiene lugar durante el *ayla*”, bemerkt Vargas Llosa über die Ausnahme einer positiven Darstellung von Sexualität im Werk von Arguedas (vgl. Vargas Llosa 1978: 42).

²⁵ Man kann dies als eine Beziehung gegenüber dem Dritten deuten, wie sie Bernhard Waldenfels in *Topographie des Fremden* beschreibt, und zwar in dem Sinne, daß jede Beziehung zum Anderen – hier die Straßenarbeiter und die Schenkwirte Adriana und Dionisio – über die gleichzeitige Relationierung zu einem Dritten gebrochen ist (vgl. Waldenfels 1997: 110-117). Bei Vargas Llosa spielt der ab- oder anwesende Dritte gerade in erotischen Fragmenten eine bedeutende Rolle, nicht erst in *Elogio de la madrastra*, sondern auch schon in der erotischen Schlußszene von *La guerra del fin del mundo*.

Liebesroman mit Kriminalgeschichte handelt. Die Kombination aus beidem ist ja an sich nichts Außergewöhnliches, auch wenn der beobachtete Chiasmus des Epilogs bereits auf eine eigentümliche Engführung des Romans hindeutet. Nimmt man jedoch noch die dritte Sequenz hinzu, dann wird deutlich, daß es sich außerdem oder recht eigentlich um eine *novela de la violencia* handelt.²⁶ Kriminal- und Liebesgeschichte kann man dieser 'zentralen' Sequenz gegenüber als konventionelle Prätexte – gerade auch der Gewalt – bezeichnen, zumal sie mehr oder weniger Konstanten des gesamten Erzählwerks von Vargas Llosa sind. Die Gewalt ist wohl auch eine solche Konstante, wird man einwenden. Aber sie ist es nirgendwo in so exponierter Weise und zudem in Reinform, fast kann man sagen, in mythischer Form.²⁷ Und das hat Gründe, die ich in aller Kürze noch andeuten will.

Der Fall Uchuraccay und die strukturelle Gewalt

Zur Kontrastierung mit der Struktur des Romans – und insbesondere mit seinem Schluß – ist die differenzierte Position des erwähnten "Informe de Uchuraccay" nützlich, in dem Vargas Llosa mit Wahrscheinlichkeitskriterien argumentierend zum Ergebnis gelangt, daß die Schuld des Verbrechens nicht alleine bei den Iquicha-Indianern der Puna-Hochebene zu suchen sei. Gegen diese wurde nämlich der Vorwurf erhoben, sie hätten eine Gruppe von acht ortsfremden Journalisten gesteinigt, die ein Massaker an *senderistas* aufzuklären gedachten, das wenige Wochen zuvor dort stattgefunden und ganz Peru aufgerüttelt hatte. Die Linke fragte sich damals, ob es möglich sei, daß sich *campesinos* gegen ihre vermeintlichen Befreier, die *senderistas* gewendet hätten? Der Bericht der Kommission kommt zu einem bedrückenden Ergebnis:

²⁶ Die Bestimmung der Gewalt als wichtigstes Charakteristikum des Romans stimmt im übrigen überein mit derjenigen, die Vargas Llosa für die Erzählungen von José María Arguedas gibt: "La más acusada característica de la sociedad que estos cuentos describen es la violencia" (Vargas Llosa 1978: 28). Zum Begriff der *novela de la violencia* – allerdings in der kolumbianischen Literatur – vgl. Troncoso (1989).

²⁷ *La guerra del fin del mundo* kommt der Gewalt-Thematik noch am nächsten, auch wenn sie dort stärker im Kontext von Fanatismus und Endzeitglaube gesehen wird.

Die Journalisten sind aller Wahrscheinlichkeit nach und auf ähnliche Weise wie zuvor schon die *senderistas* von den Indios getötet worden. Dabei wußten weder die Indios, wer die Fremden waren, die sie unten im Tal aufsteigen sahen und für ein Rachekommando der *senderistas* hielten,²⁸ noch die Journalisten, welcher Gefahr sie sich hierbei aussetzten, da sie wiederum der Auffassung waren, die *senderistas* wären in Wirklichkeit von *sinchis* – also von der Antiterror-Sonderpolizei – umgebracht worden. Der Bericht läßt angesichts der fatalen Inkommunikation zwischen den Beteiligten²⁹ keinen Zweifel daran aufkommen, daß die Schuldfrage in einem ganz anderen Kontext zu suchen ist, nämlich in dem von struktureller Gewalt, Mythos und gegenseitiger Ignoranz: “La matanza de Uchuraccay no puede entenderse cabalmente, con todas sus implicaciones, si se la separa de un contexto de violencia cuyas causas inmediatas y mediatas constituyen un aspecto central de la problemática peruana” (Vargas Llosa 1990: 113). Zu den Ursachen der strukturellen Gewalt zählt Vargas Llosa in seinem Bericht – außer der materiellen Armut der Region – ausdrücklich auch den Mythos der Berggötter:

“Sin agua, sin luz, sin atención médica, sin caminos que los enlacen con el resto del país, sin ninguna clase de asistencia técnica o servicio social, en las altas tierras inhóspitas de la cordillera donde han vivido aislados y olvidados desde los tiempos prehispánicos, los iquichanos han conocido de la cultura occidental, desde que se instaló la República, sólo las expresiones más odiosas: la explotación del gamonal, las exacciones y engaños del recaudador del tributo o los ramalazos de los motines y las guerras civiles. También, es verdad, una fe católica que, aunque ha calado hondamente en los comuneros, no ha desplazado del todo a las antiguas creencias como el culto a los *apus* (cerros tutelares), el más ilustre de los cuales es el Apu

²⁸ Die Iquicha-Indios hielten die Journalisten aller Wahrscheinlichkeit nach für *senderistas*, die zu einem Rachefeldzug anrücken, da sie in der Tat wenige Tage zuvor an mehreren *senderistas* Selbstjustiz verübt hatten.

²⁹ Vgl. Vargas Llosa (1990: 191): “Aún más dramática que la sangre que corre en esta historia son los malentendidos que la hacen correr. Los campesinos matan a unos forasteros porque creen que vienen a matarlos. Los periodistas creían que eran ‘sinchis’ y no campesinos quienes habían asesinado a los senderistas. Es posible que murieran sin entender por qué eran asesinados. Un muro de desinformación, prejuicios e ideologías, incomunicaba a unos y a otros e hizo inútil el diálogo”.

Rasuwillca, deidad cuyo prestigio desborda el área iquichana" (Vargas Llosa 1990: 124).

Der Zusammenhang zwischen Gewalt und Mythos wird hier von Vargas Llosa allerdings nicht weiter ausgeführt, wobei aber im Kontext deutlich wird, daß er die Bedeutung der christlichen Moral durch den Mythos relativiert sieht.

Angesichts der Kluft zwischen den beiden Perus³⁰ wird von Vargas Llosa die Frage aufgeworfen, ob das offizielle Peru überhaupt ein Recht dazu habe, von Indios, die unter derartig anderen Umständen leben, die Einhaltung einer ihnen weitgehend unbekannten Gesellschaftsordnung einzufordern:

"¿Tiene el Perú oficial el derecho de reclamar de esos hombres, a los que con su olvido e incuria mantuvo en el marasmo y el atraso, un comportamiento idéntico al de los peruanos que, pobres o ricos, andinos o costeños, rurales o citadinos, participan realmente de la modernidad y se rigen por leyes, ritos, usos y costumbres que desconocen (o difícilmente podrían entender) los iquichanos? La Comisión no pretende dar respuesta a esta pregunta pero sí cree oportuno formularla, pues ella constituye un problema al que da una actualidad dramática el asesinato de los ocho periodistas" (Vargas Llosa 1990: 124-125).

Die Verantwortung für den Gewaltausbruch im Andenraum sieht Vargas Llosa daher auf einer großen Mehrheit der Peruaner lasten, zu der er offensichtlich auch die Peruaner der Küste einschließlich seiner selbst zählt: "hay una responsabilidad histórica anterior y más vasta detrás de las piedras y palos sanguinarios de Uchuraccay que nos incumbe a una gran mayoría de peruanos" (Vargas Llosa 1990: 128).³¹

³⁰ Zu den 'beiden Perus' vgl.: "El que haya un país real completamente separado del país oficial es, por supuesto, el gran problema peruano. Que al mismo tiempo vivan en el país hombres que participan del siglo XX y hombres como los comuneros de Uchuraccay y de todas las comunidades iquichanas que viven en el siglo XIX, para no decir en el siglo XVII. Esa enorme distancia que hay en los dos Perú está detrás de la tragedia que acabamos de investigar" (Vargas Llosa in Zuzunaga 1992: 146).

³¹ Eine schuldhafte Verkettung wird auch im Roman zumindest als Möglichkeit artikuliert, wenn Tomasito seinem Vorgesetzten Lituma spöttisch vorhält: "—Los desaparecidos lo persiguen a usted, mi cabo, por lo visto. No le eche tanto la culpa a Dionisio ni a doña Adriana, ni a los terrucos ni a los pishtacos. Por lo que veo, el culpable de esas desapariciones podría ser usted" (Vargas Llosa 1993: 197).

Das unrühmliche Ende des Falles Uchuraccay läßt schließlich auf dem Hintergrund des historischen Kontextes deutlicher hervortreten, welche literarische Funktion die Verschmelzung der Liebes- und Kriminalgeschichte im Antlitz mythischer Gewalt hat: Der Prozeß wurde im November 1983 in Ayacucho eröffnet. Nachdem er 1985 zunächst aus Mangel an Beweisen eingestellt werden mußte, wurde er auf Protest der Angehörigen der Ermordeten hin wieder aufgenommen. Die volle Strafe fiel nun auf drei Iquicha-Indianer, derer die Staatsgewalt zu Beginn des Prozesses hatte habhaft werden können. Das Dorf war bei der Durchsuchung leerstehend und niedergebrannt angetroffen worden. Seine Bewohner hatten offenbar die Flucht ergriffen. Die drei Iquicha-Indios aber, die weder den Prozeß noch die Sprache, in der er geführt wurde, verstehen konnten, wurden im März 1987 zu sechs, acht und zehn Jahren Gefängnis verurteilt, obwohl das Gericht davon ausging, daß Militärs oder *sinchis* in das Massaker verwickelt gewesen seien. Zwei der Verurteilten wurden nach einiger Zeit begnadigt und vorzeitig aus dem Gefängnis entlassen, nachdem der dritte dort an Tuberkulose gestorben war.³² Der "Informe" von Mario Vargas Llosa war demnach ungehört vor der peruanischen Justiz verhallt und hatte der Kommission und ihrem Sprecher lediglich Unverständnis und Polemiken im In- und Ausland eingetragen.

Gegenüber dem politischen Scheitern der Kommission und ihrem an den Maßstäben der Literatur orientierten Bericht kommt es in *Lituma en los Andes* nicht einmal zum Versuch, aus der Aufklärung des Verbrechens gesellschaftlichen Nutzen ziehen zu wollen. Das Scheitern Litumas erfolgt allerdings 'andernorts' auf einer zweiten Ebene und weit entfernt von der Küste, wo seine erfolgreiche Arbeit bereits durch eine Strafversetzung vergolten worden war. Insofern entbehrt es nicht einer gewissen Logik, daß die 'erfolglose' Arbeit in Naccos nunmehr mit einer Beförderung zum Polizeichef von Santa María de Nieva belohnt wird, Lituma also topographisch zurück ins Amazonasbecken versetzt wird, in die Region des Alto Marañón, den Schauplatz von *La casa verde*, wo Lituma und das topographische Pendeln vor drei Jahrzehnten begonnen haben. Ein neuer Zyklus kann beginnen, ein mythi-

³² Vgl. Mateos (1988) und Zuzunaga Flórez (1992: 19).

scher Kreislauf ohne gesellschaftlich relevante Veränderungen, aber bereichert um eine individuelle Erfahrung, wonach es keine Rolle spielt, ob die Pendelbewegung von Florenz oder Naccos ausgeht. Hierin kommt freilich die veränderte postmoderne Bewegung des Mythos zum Ausdruck. Denn in *Lituma en los Andes* handelt es sich genausowenig wie in *El hablador* um einen reinen 'autochthonen' Mythos, sondern um ein europäisch-andines Hybridgebilde. Zwar konnte Vargas Llosa zweifellos auf existierende andine Mythen der *apus* und *pishtacos* zurückgreifen, aber was er aus ihnen macht, ist etwas anderes. Dafür spricht zunächst einmal die Rolle des Professors Escarlatina alias Paul Stirmsson. Dieser dänische Ethnologe, der sich in den Anden wie zu Hause fühlt, ist eine ins Negative gewendete Mascarita-Figur. Dafür können die sprechenden Namen angeführt werden, die die beiden Ethnologen tragen: Mascaritas Gesicht ist gleich dem Perusittich durch ein feuerrotes Mal gezeichnet; von Escarlatina, dem Scharlachroten, erfahren wir zwar nicht direkt, wodurch sein Name motiviert ist,³³ Kriminalromanleser dürften aber bei der Farbgebung 'rot sehen': das scharlachrote Zimmer, der scharlachrote Buchstabe, Lönrot, Red Scharlach, um nur ein paar kriminologisch vorbelastete Namen zu nennen. Wir befinden uns inmitten des Universums der Farbindizien, die Escarlatina als besonders spannende Figur ausweisen. Escarlatina ist nämlich nicht nur ein guter Freund des Paares Adriana/Dionisio, die lange Jahre hervorragende Informanten für seine Kollektion andiner Mythen waren, er legt auch eine bemerkenswerte Distanzlosigkeit gegenüber dem von ihm erforschten Gegenstand an den Tag. Für ihn steht nämlich fest, daß die *apus* tatsächlich existierende Entitäten und nur deshalb den Minenarbeitern gnädig gestimmt sind, weil er selbst ihnen sein Werk und Leben opfert: "Resumiendo: yo los salvé" (Vargas Llosa 1993: 173) – und zwar mit 30 Jahren Arbeit und Dutzenden von wissenschaftlichen Veröffentlichungen. Escarlatina glaubt ebenso oder gar noch fanatischer als das Paar Adriana/Dionisio an den Mythos und ist von den Gewalttritten der Huancas und Shancas fasziniert, die den *apus* bestialische

³³ "Escarlatina, que es como me llaman mis alumnos en Odense" (Vargas Llosa 1993: 174).

Menschenopfer darbrachten.³⁴ Auf diese Weise verwechselt er aber seinen wissenschaftlichen Gegenstand mit der Wissenschaft selbst: Anstatt den Mythos zu lesen, reproduziert er ihn nach Art einer *self-fulfilling prophecy*. Damit rückt er in die Nähe der Fanatikergestalten bei Vargas Llosa, die vom Schreibtisch aus andere fanatisieren – allerdings nicht Lituma, da ihm Escarlatinas Auslassungen über den Mythos der *apus* zur Aufklärung des mysteriösen Verbrechens verhelfen, indem sie ihm das fehlende Motiv liefern.

Adriana und Dionisio wiederum fungieren als Vermittler zwischen Menschen und Göttern in den Anden. Ihre Namen lassen unschwer eine mythische Dimension erkennen, die darauf hinweist, daß es sich hierbei jedoch nicht um einen reinen Andenmythos, sondern um die Übertragung europäischer auf andine Mythen handelt, allen voran derjenigen von Ariadne auf Naxos und des Dionysos-Kultes. Vargas Llosa hat dieses Übertragungsverhältnis nachträglich bezeichnet als “andine Neuschöpfung jenes klassischen Mythos über die Kraft des Irrationalen und des göttlichen Rausches”.³⁵

Schließlich wird die Kraft des Geschichtenerzählers auch in *Lituma en los Andes* erwähnt, allerdings von der Negativgestalt Dionisio, der die “contadores de historias” (Vargas Llosa 1993: 265) lobend hervorhebt, wodurch das Urteil in seinem Wert relativiert wird. In der Tat deckt *Lituma en los Andes* in ambivalenter Weise die Schattenseiten auch des postmodernen Mythos auf: den strukturellen Zusammenhang zwischen Gewaltbereitschaft, Gewaltanwendung und den irrationalen Kräften des Mythos.

³⁴ In dem Krimi *Bajo la piel* (1996) von Francisco J. Lombardi ist dieses in *Lituma en los Andes* nur angedeutete Motiv dahingehend ausgeschöpft worden, daß ein unscheinbarer peruanischer Professor, der zugleich Museumsethnologe ist, der Tat bezichtigt wird, Ritualmorde begangen zu haben, die sich an Menschenopfern der Moche-Kultur orientieren.

³⁵ “En la biblioteca de Princeton, una tarde con nieve, aprovechando un descuido de mi vecino, espí el libro que leía y me encontré con una cita sobre el culto de Dionisios en la antigua Grecia que me llevó a cambiar de pies a cabeza la novela que estaba escribiendo y a intentar en ella una recreación andina y moderna de aquel mito clásico sobre las fuerzas irracionales y la embriaguez divina” (Vargas Llosa 1997: 13).

Gewalt, Liebe und der Dialog mit dem Fremden

Die spezifische Weise, mit der im Epilog von *Lituma en los Andes* die Erzählsequenzen durch eine Gattungsmischung enggeführt werden, rekonstruiert so gesehen nicht nur eine Figur struktureller Gewalt, sie motiviert zugleich auch die interne Aufklärung des Verbrechens und seiner mythischen Motive als Folge irrationaler Kräfte, die auf den Menschen einwirken: der Naturkatastrophe eines Huayco, den Lituma nur durch Zufall überlebt, und der Liebe zwischen Tomasito und Meche. Beides sind nämlich Motive, die Lituma dazu bewegen, die sonst beharrlich gemiedene Schenke aufzusuchen und die Anwesenheit der dort versammelten Straßenarbeiter in Kauf zu nehmen, und es ist die außergewöhnliche Erfahrung, die Naturgewalt des Huayco wie durch ein Wunder überlebt zu haben, die ihm erstmals den Respekt der Straßenarbeiter einträgt, so wie es der Gedanke an Mercedes ist – und mit ihr wohl die Erinnerung an das Bordell der *Casa verde* –, was ihm die Gelassenheit gibt, sich der obszönen Gewalt der Schenke auszusetzen. Lituma tritt auf diese Weise in einen außergewöhnlichen Dialog mit einem der Straßenarbeiter und nur so, aufgrund der Erfahrung einer symbolischen Komplizenschaft im Antlitz mythischer Kräfte und geleitet von einem interesselosen Erkenntniswillen, gelingt es ihm, dem fremden Gegenüber das nunmehr nutzlose Geheimnis zu entreißen.

Die Gewalt in *Lituma en los Andes* hat nicht nur strukturelle, sondern auch irrationale Dimensionen, die dem Mythos nahe stehen. Die restlose Aufklärung der Gewalt – ihre Eliminierung – würde sich ihrerseits in einen Mythos logozentrischer Allmachtsvisionen in Verknennung der irreduziblen Fremdheit des Mythos verwandeln. Vargas Llosa verschiebt daher den Ort des Fremden in seinem Romanwerk systematisch und erfindet in *Lituma en los Andes* den narrativen Zugang zu den Anden neu in der Unzugänglichkeit eines hybriden Mythos.

Bibliographie

- Derrida, Jacques (1967): *L'écriture et la différence*, Paris: Éd. du Seuil.
- Gipper, Helmut (1972): *Gibt es ein sprachliches Relativitätsprinzip? Untersuchungen zur Sapir-Whorf-Hypothese*, Frankfurt/Main: Fischer.
- Mariátegui, José Carlos (1926): "Centralismo y regionalismo", in: *Amauta* 4 (Lima): 29-30.
- Mateos, Zenaida (1988): "Crónica" und "Informe nacional: Los periodistas de Uchuraccay. ¿Murieron amarrados?", in: *La República* (Lima) vom 23. April 1988.
- Münzel, Mark (1994): "Geisterkultur: Sind nun auch noch die Mythen post-modern?" in: Birgit Scharlau (Hrsg.): *Lateinamerika denken. Kulturtheoretische Grenzgänge zwischen Moderne und Postmoderne*, Tübingen: Gunter Narr: 266-277.
- Schäffauer, Markus Klaus (1998): *scriptOralität in der argentinischen Literatur: Funktionswandel literarischer Oralität in Realismus, Avantgarde und Post-Avantgarde (1890-1960)*, Frankfurt/Main: Vervuert.
- Scheerer, Thomas M. (1991): *Mario Vargas Llosa. Leben und Werk*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Troncoso, Marino (1989): "De la novela en la violencia a la novela de la violencia: 1959-1960 (hacia un proyecto de investigación)", in: Jonathan Tittler (Hrsg.): *Violencia y Literatura en Colombia*, Madrid: Orígenes: 31-40.
- Vargas Llosa, Mario (1971): *Historia secreta de una novela*, Barcelona: Tusquets.
- (1978): *José María Arguedas, entre sapos y halcones*, Madrid: Ediciones Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación.
- (1984): *Historia de Mayta*, Barcelona: Seix Barral.
- (1987): *El hablador*, Lima: Seix Barral.
- (1990): *Contra viento y marea*, Band III, Barcelona: Seix Barral; insbesondere: "Informe de Uchuraccay": 87-128; "Después del informe: conversación sobre Uchuraccay", Interview von Alberto Bonilla (von *Caretas*): 141-155; "Historia de una matanza" (Artikel vom Juni 1983): 156-192.
- (1993): *Lituma en los Andes*, Barcelona: Planeta.
- (1996): *La utopía arcaica: José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*, México: Fondo de Cultura Económica.
- (1997): "Epitafio para una biblioteca", in: *El País*, domingo, el 29 de junio de 1997 (Madrid): 13.
- Waldenfels, Bernhard (1997): *Topographie des Fremden: Studien zur Phänomenologie des Fremden I*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Zuzunaga Flórez, Carlos (1992): *Vargas Llosa: El arte de perder una elección*, Lima: Peisa.

Susanne Klengel

***Maíra und El hablador:* die strukturelle und die "postmoderne" Imagination**

"Chaque groupe, chaque peuple, a sa *halakhah*, car la *halakhah* n'est pas la loi, *nomos*, au sens alexandrin puis paulinien. Le mot hébreu vient de *halakh*, qui signifie "marcher", *halakhah*, c'est donc le chemin sur lequel on marche, la Route, la Voie, le Tao, cet ensemble de rites et de croyances qui donne à un peuple le sens de son identité et de sa destination [...] Notre véritable problème, c'est que nous ne disposons plus d'une *halakhah* [...]"

(Yerushalmi 1988: 16/18)

"The horror! The horror!"

(Conrad 1994: 106)

Die Ethnologie als *tertium comparationis*

Darcy Ribeiro, bekannt als Politiker, Soziologe und als einer der "herausragendsten Anthropologen Lateinamerikas", wie es im Juni 1997 im Rahmen einer postumen Ehrung in Mexiko hieß (Bartolomé 1997: 9), hatte im Jahre 1976 die Fachkollegen und die literarische Welt mit der Veröffentlichung eines Romans überrascht: *Maíra* war das erste belletristische Werk des brasilianischen Autors. Ebenfalls für Überraschung sorgte unter den Kennern des Werks von Mario Vargas Llosa im Jahre 1987 der Roman *El hablador*, in dem sich der Autor zum erstenmal an einer fiktionalisierten Ethnologie und der schwierigen Frage der Darstellung einer indianischen Innenperspektive versucht hatte.

In beiden Romanen geht es um Darstellungsmöglichkeiten indianischer Alterität und beide stehen in einer engen inhaltlichen Beziehung zur Ethnologie. Die Ethnologie bildet den zentralen Vergleichspunkt in den folgenden Ausführungen, deren Ziel es ist, eine Beschreibung und

historische Einordnung dieser literarischen Repräsentationsformen vor dem Hintergrund der jeweiligen epistemologischen Diskurszusammenhänge zu ermöglichen. Bei Darcy Ribeiro handelt es sich dabei um den Strukturalismus als "grand récit", bei Vargas Llosa um die Diskursformationen im Zeitalter des "linguistic turn" von Poststrukturalismus und Dekonstruktion, der metasprachlichen Selbstreflexion und des Zweifels an den "Metaerzählungen der Moderne". Durch den Rekurs auf die Ethnologie als *tertium comparationis* läßt sich diese vorläufige Zuordnung der Romane zum Strukturalismus bzw. Poststrukturalismus genauer fassen und begründen, denn die Ethnologie stellt einerseits eines der wichtigsten Anwendungsgebiete des Strukturalismus dar, und zum anderen ist sie auch im Rahmen der Diskussion über die Postmoderne in den achtziger Jahren zu einem Exerzierfeld dekonstruktivistischer Strategien und autoreflexiver Fragestellungen geworden, die ihrerseits auf andere Wissensgebiete, wie zum Beispiel die Literatur- und Kulturtheorien rückgewirkt haben (vgl. z. B. Clifford/Marcus 1986; Geertz 1988). Sie bildet darüber hinaus auch eine der zentralen Begründungsfiguren für die Überwindung des Strukturalismus durch das post-strukturalistische "Denken der Differenz". Insbesondere in Auseinandersetzung mit Claude Lévi-Strauss' strukturaler Analyse hat Jacques Derrida das Fortwirken des metaphysischen Denkens als ein Zusammenwirken von Phonozentrismus und Ethnozentrismus nachzuweisen gesucht. Er dekonstruierte Lévi-Strauss' paradoxe Kritik an dem okzidentalen Bewertungskriterium von Schriftlichkeit als einem Gradmesser für "Zivilisiertheit" und deutete damit den eigenen differenten Schrift-Begriff bereits an:

"Le mépris de l'écriture [...] s'accommode fort bien de cet ethnocentrisme. Il n'y a là qu'un paradoxe apparent, une de ces contradictions où se profère et s'accomplit un désir parfaitement cohérent. Par un seul et même geste, on méprise l'écriture (alphabétique), instrument servile d'une parole rêvant sa plénitude et sa présence à soi, et l'on refuse la dignité d'écriture aux signes non alphabétiques" (Derrida 1967: 161; und insg. 149-202).

Sowohl *Maíra* als auch *El hablador* können zunächst als einschlägige Beispiele für Roberto González Echevarrias These gelten, nach der die Anthropologie als historische "Diskursformation" und als "Archiv" für die lateinamerikanische Literatur des 20. Jahrhunderts anzusehen sei,

denn beide Romane stehen in einem sogar expliziten Dialog mit der wissenschaftlichen Disziplin der Ethnologie (vgl. González Echevarría 1990: 12-18, sowie Kap. IV). Unter einem eher hermeneutischen Blickwinkel lassen sich aber in bezug auf die Repräsentation der Stimme und die Subjektivität der "kulturell Anderen" erhebliche konzeptuelle Unterschiede zwischen beiden Texten feststellen. Eine differenzierter Blick auf die Ethnologie hilft also, diese historischen und ästhetischen Horizontverschiebungen zwischen Strukturalismus und Poststrukturalismus und damit den Wandel in der literarischen Auseinandersetzung mit den autochthonen Kulturen zu beschreiben. Auf diese Weise können vielleicht herkömmliche literarhistorische Periodisierungen ergänzt und weitere Anhaltspunkte zur Historiographie dieses Themas in der lateinamerikanischen Literatur gewonnen werden.

Im folgenden geht es also weniger um das Gelingen oder die Aporien einer Repräsentation des Anderen im literarischen Text, sondern vielmehr um die literarischen Vorgehensweisen und deren Funktionen. Sie sollen anhand der ethnologischen Quellen und Referenztexte, des Romanaufbaus, der Intertextualität, der eventuellen innerliterarischen Reflexionen über den Schreibprozeß, der autobiographischen Elemente und ähnlicher Fragen untersucht werden.

Ethnologische Referenztexte, Expertentum und literarische Fiktion

Darcy Ribeiro wurde in den vierziger Jahren an der *Escola de Sociologia e Política* in São Paulo zum Soziologen und Anthropologen ausgebildet und gehörte damit zu der ersten Generation professioneller brasilianischer Sozialwissenschaftler mit einer einschlägigen universitären Ausbildung (vgl. Ribeiro 1997: 120-128). Zu seinen Lehrern zählten vor allem der nordamerikanische Soziologe Donald Pierson und der deutsch-brasilianische Ethnologe Herbert Baldus, der Darcy Ribeiros anthropologische Laufbahn entscheidend förderte.

Darcy Ribeiros Roman *Maíra* stellt – in Teilen wenigstens – eine literarische Verarbeitung von zehn Jahren ethnologischer Studien und Berufsaktivitäten, von Feldforschungen und monatelangen Aufenthalten

in indianischen Gemeinschaften dar.¹ Wiederholt hatte der Autor sie als die "zehn besten Jahre seines Lebens" bezeichnet (Ribeiro 1979: 7).²

Sowohl aus eigener Anschauung und Erfahrung als auch durch das Studium der wissenschaftlichen Fachliteratur besaß Darcy Ribeiro umfassende und professionelle ethnologische Kenntnisse der Lebensweisen, Sitten und Mythologien verschiedener brasilianischer Indianerstämme. In *Maira* gibt es zwar kaum explizite Hinweise auf die ethnologische Fachliteratur, doch bei einer genaueren Untersuchung schimmert sie deutlich als Intertext im Roman durch. Hierzu zählt vor allem die Geschichte des christianisierten Bororos Tiago Marques Aipobureu (in *Maira*: Isaías/Avá), die bei Herbert Baldus, dem Soziologen Florestan Fernandes, den Salesianern Antonio Colbacchini und Cesar Albisetti sowie bei Claude Lévi-Strauss belegt ist, der Tiago in *Tristes Tropiques*

¹ Nachfolgend eine kurze inhaltliche Beschreibung von *Maira*: Der Roman wurde etwa in den Jahren 1972 bis 1975 im Exil verfaßt und 1976 publiziert. Die Handlung verläuft auf mehreren, systematisch ineinander verwobenen Ebenen. Auf einer ersten Ebene geht es um die Aufklärung eines Todesfalles, der sich bei den Mairum, einer indianischen Bevölkerungsgruppe im brasilianischen Hinterland (vermutlich in Goiás oder dem Mato Grosso) ereignet hat: Eine *carioca* scheint bei der Geburt von Zwillingen um ihr Leben gekommen zu sein; die genauen Todesumstände bedürfen jedoch einer behördlichen Klärung, ebenso wie die Frage, aus welchem Grund sich die weiße Frau in der *selva* aufgehalten hat. Auf dieser ersten Ebene finden auch weitere Ereignisse am Rande der indianischen Welt statt, wie z. B. die Aktivitäten der Indianerbehörde FUNAI, die Ereignisse bei den akkulturierten Indios, den Händlern, den katholischen und protestantischen Missionaren und im Dorf Corrutela, das im Banne des messianischen Predigers Xisto steht. Die zweite Ebene stellt die indianische Welt dar: sie umfaßt den Bereich der Mairum-Riten (Totenrituale, Jagdriten, Heiratsregeln) und der Mairum-Mythologie mit ihren Erzählungen über den Ursprung der Mairum und ihre religiöse Welt. Ein weiterer Erzählstrang ist schließlich der Rückkehr des Seminaristen Isaías, eines christianisierten Mairum, gewidmet und seiner tragisch scheiternden Reintegration in das Leben seines Stammes. Mit Isaías' Schicksal ist die Geschichte Almas verwoben, der weißen Frau aus Rio de Janeiro, einer Aussteigerin, die nach einem ihr sinnlos erscheinenden Leben in der Stadt einen Neuanfang bei den Mairum sucht und sich auf eigenartige Weise zunächst in das Stammesleben zu integrieren scheint.

² Die im Jahre 1996 veröffentlichten Tagebücher, die er anlässlich zweier Expeditionen zu den Urubu-Kaapor in den Jahren 1949 und 1951 verfaßt hatte, bieten einen weiteren aufschlußreichen Einblick in diese wichtigen beruflichen und persönlichen Erfahrungen (Ribeiro 1996).

als einen wichtigen Informanten bezeichnet.³ Einen weiteren ethnologischen Referenztext stellt die Studie des englischen Anthropologen Francis Huxley dar, der eine seiner beiden Expeditionen zu den Urubu-Kaapor zusammen mit Darcy Ribeiro unternommen hat (Huxley 1956, vgl. auch Ribeiro 1996: 299-601). Als ein drittes Beispiel seien die Studien und Aufzeichnungen der Apopocuva-Guaraní-Mythen des deutschen Ethnologen Curt Unkel genannt, der um die Jahrhundertwende den indianischen Namen Nimuendajú angenommen hatte (Nimuendajú-Unkel 1914). In *Maíra* handelt es sich zwar offensichtlich um einen fiktiven Indianerstamm, der mit Hilfe der Merkmale verschiedener indianischer Gruppen geschaffen wurde, doch hat Darcy Ribeiro diese Fiktion mit dem Anspruch auf eine möglichst "authentische Darstellung" der indianischen Welt konzipiert, wie er auch in seiner Autobiographie unterstreicht: "Em *Maíra* mostro o índio real, de carne e osso e nervos e mente, enredado na sua cultura, como nós na nossa, mas capaz de todos os pensamentos e sentimentos" (Ribeiro 1997: 514).⁴ Auch als Schriftsteller erfindet der Anthropologe keine ethnologischen Scheinfakten – im Unterschied zu Vargas Llosa in *El hablador*, wie später gezeigt wird.

Darcy Ribeiro geht es vor allem um seine indianischen Protagonisten und um die von der brasilianischen Modernisierung bedrohte Mairumwelt als Ganzes. Aus diesem Grunde müssen Außenseiter wie der seinem Stamm entfremdete Isaías/Avá und Eindringlinge wie Alma schließlich scheitern. Avá, so heißt es, habe seine Seele verloren (Ribeiro 1976: 272), und weder Alma noch ihre Zwillinge überleben die Geburt. Die Privilegierung der indianischen Protagonisten wird am Schluß des Romans noch einmal deutlich: Obgleich *Maíra* als ein Nekrolog für ein vom Untergang durch die vorrückende okzidentale Zivilisation be-

³ Vgl. hierzu: Baldus (1979), Fernandes (1975), den "Discurso do boróro Akirío Boróro Keggéu" (aufgezeichnet 1939 mit der portugiesischen Übersetzung) in Colbacchini/Albisetti (1942: 25-28); Lévi-Strauss (1955: 225); dazu Klengel (1986: 40-47).

⁴ In meiner Studie von 1986 habe ich *Maíra* als fortgesetzte Suche nach dem Ort eines authentischen Diskurses des Anderen, der letztlich nicht lokalisiert werden kann, beschrieben. *Maíra* wurde damit als Projekt einer unendlichen Annäherung und Bemühung um Authentizität, aber auch des Wissens um die Aporie einer solchen Darstellung gekennzeichnet (vgl. Klengel 1986: insb. 94-100).

drohtes Volk zu lesen ist, steht am Ende eine Utopie. Das Liebesspiel des nach den Heiratsregeln des Stammes füreinander bestimmten Paares könnte ein weiteres Überleben des Stammes bedeuten.

Mario Vargas Llosa hingegen verfügt nicht über eigene professionelle Kenntnisse eines Anthropologen, auf die er in seinem Roman zurückgreifen könnte. Als Schriftsteller mißtraut er dem literarischen Indigenismus. Er ist sich des Problems, die Stimmen der indianischen Anderen literarisch zu repräsentieren, bewußt und hat darauf wiederholt hingewiesen.⁵ *El hablador* liefert eine weitere Reflexion über diese Aporie der Darstellbarkeit, etwa wenn der Ich-Erzähler den Ethnologie-Studenten Saúl Zuratas bittet, ihn bei seinem Versuch, eine Erzählung über die *habladores* der Machiguenga zu schreiben, mit seinen Fachkenntnissen zu unterstützen: "Inventadas por mí, las voces de los habladores desafiaban" (Vargas Llosa 1991: 104).⁶

Vargas Llosas Amazonienerfahrung beruht zum einen auf Reiseerlebnissen. Vor allem eine Anthropologen-Expedition im August 1958, an der der mexikanische Anthropologe und damalige Vorsitzende des

⁵ Vor allem in *La historia secreta de una novela* beschreibt Vargas Llosa das Problem der Darstellbarkeit, das er in bezug auf die literarische Umsetzung der Geschichte über die Folterung des Aguaruna-Kaziken Jum hatte: "Traté muchas veces de reconstruir lo que hubiera podido ser la vida de Jum, desde que fue arrojado al mundo en pleno bosque o en la playa de un río, hasta que lo colgaron de un árbol como un paiche, y, destruyendo incontables cuartillas, intenté contar desde su propio punto de vista el trágico episodio de su vida que conocí. Cada vez me ocurrió lo mismo: esas páginas siempre resultaban artificiales, falsas, torpemente folklóricas. [...] Por fin, me resigné a la evidencia: no tenía capacidad suficiente para presentar el mundo, las abyectas injusticias, los otros hombres, con los ojos y la conciencia de este hombre cuyo idioma, costumbres y creencias ignoraba. Me resigné a reducir la importancia de Jum en la novela [gemeint ist *La casa verde*], y fracturé su historia en varios episodios cortos que serían narrados, no desde su punto de vista, sino desde la perspectiva de intermediarios y testigos a quienes podía concebir mejor" (Vargas Llosa 1971: 65-66).

⁶ Vargas Llosas kritischer Umgang mit dem politisch und ethisch konnotierten epistemologischen Problem der "Stimme der Anderen" (bzw. der "Subalternen", wie Gayatri Spivak 1988 sagte) wird bisweilen erstaunlicherweise übersehen, wie der Artikel mit der symptomatischen Überschrift "Can the Machiguenga speak?" zeigt (Millington 1995). Der Verfasser findet zu seinem Bedauern bestätigt, daß die Machiguenga als Subjekt nicht sprechen können, sondern einmal mehr "gesprochen werden". Dies jedoch heißt, Vargas Llosa einer Illusion zu beschuldigen, die er in seinem Text selbst dekonstruiert.

Direktoriums des *Instituto Indigenista Interamericano* Juan Comas beteiligt war (vgl. Comas 1960: 5-8), hat in seinem literarischen Werk nachhaltige Spuren hinterlassen, wie zum Beispiel in *La casa verde*, in *Pantaleón y las visitadoras* und in *El hablador*. Für *El hablador* hat der Autor darüber hinaus detaillierte Informationen über die Machiguenga aus der wissenschaftlichen Fachliteratur bezogen, auf die im Roman selbst explizit verwiesen wird, wie etwa die Schriften des Dominikaners Vicente de Cenitagoya oder von José Pío Aza, von dem Ehepaar Walter Wayne Snell und Betty Elkins-Snell (im Roman das Ehepaar Schneil), von France-Marie Casevitz-Renard, Allen Johnson, dem Schweizer Ethnologen Gerhard Baer oder dem Dominikaner Andrés Ferrero (vgl. z. B. Vargas Llosa 1991: 151). Mit Hilfe dieser Informationen erfindet Vargas Llosa einen Machiguenga-Diskurs, indem er sich zwar auf die wissenschaftliche Literatur stützt, letztlich aber frei damit umgeht. Efraín Kristal spricht deswegen von einer "fiktionalisierten Anthropologie":

"Vargas Llosa drew from anthropological and linguistic works on the Machiguenga but did not follow them strictly. In some cases [...] he simply transcribed. More often than not, however, he transmuted the specialized works to invent his own myths, categories, and kinship patterns [...] Vargas Llosa was content to pick and choose from the literature to fit his literature purposes" (Kristal 1998: 164-165).

Im Gegensatz zu Darcy Ribeiro dekonstruiert Vargas Llosa nach und nach die Illusion einer "authentischen" Repräsentation, und anders als in *Maíra* ist es in *El hablador* die Figur des Außenseiters – und vor allem des Geschichtenerzählers als zentrale und kühnste Erfindung –, die die Erzählung bedingt. Nicht der reale Machiguenga-Stamm und die genaue Beschreibung seiner Lebensweisen oder Mythen sind das eigentliche Anliegen des Autors, sondern seine Marginalität, die sich in dem Außenseiter und Grenzgänger, in der Figur des *hablador*s, der Saúl Zuratas alias "mascarita" ist, spiegelt. Sein Interesse gilt den oftmals geheimnisvollen Formen der interkulturellen "Kontamination" (siehe unten), der kulturellen Konversion, der Simulation und ihrem gewissen Erfolg.

Romankonstruktion und die Rolle der Außenseiter

In *Maira* wird der Zusammenhang mit der strukturalen Anthropologie bei einem näheren Blick auf die Romankonstruktion deutlich. Dem eigentlichen Romantext ist ein genealogisches Schaubild zweier verschwägerter Clans mit einer kurzen narrativen Erläuterung vorangestellt. Diese Genealogie bildet die Urstruktur des Romans ab: der *récit* ist in sie eingeschrieben, und im Anschluß erfolgt die kunstvolle Ausgestaltung zu einem komplexen Roman. Darcy Ribeiro verfährt hier allerdings nicht wie ein Anthropologe, dessen Ziel die strukturelle Analyse ist, sondern er konstruiert umgekehrt, von den Ergebnissen der strukturalen Analysen ausgehend, seinen Roman, indem er ihm eine paradigmatische Verwandtschaftsstruktur als *récit* zugrunde legt. Die Genealogie zeigt das System der Kreuzkusinenheirat, nach dem die Tochter des Bruders der Mutter oder die Tochter der Schwester des Vaters geheiratet werden soll. Der Clan der Jaguare stellt den Häuptling, der Clan der Sperber den Schamanen. Durch die Abwesenheit von Avá, der von den Missionaren ins katholische Seminar und schließlich nach Rom geschickt worden war, muß in der dritten Generation improvisiert werden, daher heiratet Cosó aus dem Clan der Pacus die Sperber-Frau Numia. Doch ist die Krise damit nicht bewältigt, denn der Zweifel am Fortbestehen des Stammes hat sich eingenistet. In der Erläuterung der Genealogie heißt es: "Há quem duvide que Náru possa um dia ser aroe [d. h. Schamane] e gerar um tuxaua [d. h. Häuptling]. Mais duvidoso ainda é que sua irmã Inimá haja de parir o futuro aroe" (Ribeiro 1976: o. S. [14]). Alma, die Fremde, ist lediglich am Rande dieser Genealogie verzeichnet: So wichtig ihre Rolle im Roman selbst auch sein mag, auf der Ebene der Struktur spielt sie für das Stammesleben und -überleben keine Rolle. Sie stirbt ebenso wie ihre Zwillingskinder, die sie gebären sollte; in der die Genealogie begleitenden Erläuterung wird Alma nicht einmal erwähnt. Die eigentliche Tragödie des Mairumvolkes wird demzufolge allein durch die Leerstelle ausgelöst, die Avá im Heiratssystem der Mairum hinterlassen hat.

In diesem Zusammenhang gilt es, einen Blick auf den ethnologischen Kontext zu werfen: In Claude Lévi-Strauss' bis heute als zentral angesehenem Werk *Les structures élémentaires de la parenté* (1949) steht gerade die Analyse der überlieferten Heiratsregeln im Mittelpunkt der

Untersuchung. Der britische Anthropologe Edmund Leach hatte diese Studie in seiner bekannten Auseinandersetzung mit dem Werk des französischen Kollegen gelobt und kritisiert: "This work is of interest to all anthropologists even though its details are open to the same kind of objections as before – namely that Lévi-Strauss is liable to become so fascinated by the logical perfection of the 'systems' he is describing that he disregards the empirical facts" (Leach 1970: 98). Leachs Vorbehalt gegenüber dem strukturalistischen Anliegen, das zu stark auf die Erstellung abstrakter, allgemeingültiger Systeme auf Kosten der Empirie ziele, ist in bezug auf das Verhältnis von "Urstruktur" und "literarischem Text" in Darcy Ribeiros Roman aufschlußreich. Die oben beschriebene Verwandtschaftsstruktur der Kreuzkusinenheirat, die er seinen Lesern als grundlegende "Struktur" zur Kenntnis bringt, verweist sowohl inhaltlich als auch methodisch auf die Denkweise der strukturalen Anthropologie. Daß Alma, die Außenseiterin und Fremde, auf dieser Darstellungsebene der Mairum-Kultur absolut marginal bleibt und keine Chance auf Integration in die indianische Kultur hat, weil sie in das Verwandtschaftssystem der Mairum nicht "paßt", wird damit zu einer geradezu programmatischen Aussage, die das "System" bestätigt.⁷

Im Gegensatz zur anthropologischen Urstruktur in *Maira* liegt *El hablador* eine komplexe Erzählsituation mit mindestens zwei Erzählern zugrunde. Der Roman ist deutlich metadiskursiv und der Schreib- und Entstehensprozeß des Textes wird ständig reflektiert: der Leser wird zum Zeugen dieses Prozesses, weil er den Erinnerungs- und Rekonstruktionsprozeß des Ich-Erzählers begleitet. Auch die Figur des *hablador*s, der sich zunächst als eine eigenständige indianische Erzählstimme manifestiert, wird auf verschiedenen Ebenen reflektiert. Der Leser wird schließlich zur Einsicht genötigt, daß "indianische Authentizität" nur indirekt

⁷ Meistens wird Almas Schicksal als eine Entmythisierung des Glaubens an die brasilianische *mestiçagem* gedeutet (Ventura 1985, Fleischmann 1985, auch Klenget 1996). Im Lichte des strukturalistischen Denkens, das den Roman zu prägen scheint, entstehen jedoch Zweifel, ob in *Maira* überhaupt die *mestiçagem* (also die definitive Integration von Alma und ihren Kindern in die Genealogie der Mairum) logisch möglich gewesen wäre. Sie hätte in jedem Falle die Regel der Kreuzkusinenheirat als soziale Grundstruktur definitiv in Frage gestellt, die durch die Improvisation in der Generation Avás schon innerhalb des Stammes in eine Krise geraten war.

konzipiert werden kann: stets erfolgen lediglich Verweise auf Bilderwelten wie die Machiguenga-Photos in der Florentiner Galerie und auf Interpretationen, wie sie vor allem die anthropologische Literatur der Missionare oder der Wissenschaftler geschaffen hat. Nicht zuletzt wird man sogar mit der Interpretation der Machiguenga-Geschichte durch den *hablador* alias Saúl Zuratas konfrontiert, der seiner Rede immer wieder ein relativierendes "Eso es, al menos, lo que yo he sabido" (z. B. Vargas Llosa 1991: 46, 112, 113) hinzugefügt hatte, das bereits auf sein Grenzgängertum verweist, denn auch Saúl mußten die Geschichten erst vermittelt werden. Hinsichtlich der Ethnologie als wissenschaftlicher Disziplin steht Vargas Llosas Roman keinesfalls im Zeichen eines Denkens in Systemen, sondern vielmehr in der Nähe einer "ethnographischen Hermeneutik", die ihre Affinität zu verschiedenen "postmodernen" Theorien nicht leugnet. Gerade die Figur des Außenseiters, des Grenzgängers zwischen den Kulturen, die Saúl Zuratas verkörpert, verweist auf jenen epistemologischen Paradigmenwechsel, den Gianni Vattimo 1982 so beschrieben hat:

"Die Anthropologie – und auch die Hermeneutik – ist weder die Begegnung mit der radikalen Andersheit noch die wissenschaftliche 'Systematisierung' des menschlichen Phänomens im Sinne von Struktur; sie entfaltet sich wahrscheinlich in ihrer Form – der dritten von denen, die sie, historisch gesehen, in unserer Kultur bestimmt haben – des Dialogs mit dem Archaischen – jedoch auf die einzige Weise, wie sich die *arche* in der Epoche der vollendeten Metaphysik darstellen kann: als Form des Überlebens, der Marginalität und der Kontamination" (Vattimo 1990: 175-176).

Aufgrund seiner rhetorischen Konstruktion einer indianischen Alterität, seiner Hinweise auf die absolvierten Lektüren der Machiguenga-Forschungsliteratur und allgemeiner, aufgrund seines Metadiskurses über die Repräsentation von Alterität und das Verhältnis von Autorschaft und die Macht der Interpretation erscheint *El hablador* als eine literarische Umsetzung von epistemologischen und ethischen Problemen, die sich Anthropologen vor allem seit dem Beginn der 80er Jahre gestellt haben. James Clifford hat zum Beispiel mit Fragen wie "Who has the authority to speak for a group's identity or authenticity? What are the essential elements and boundaries of a culture?" (Clifford 1988: 8) verdeutlicht, daß das Thema der Alterität in einem Feld vielfältig verflochtener Beziehungen verhandelt werden muß, das die alten Dichotomien zwischen

“innen und außen”, dem “Eigenen und dem Anderen”, “Zentrum und Peripherie” aufgelöst hat. An diese reflexive postmoderne Anthropologie, die in Hinblick auf ihre eigene Wissenschaftsgeschichte eine “hermeneutische Wende” vollzogen hat, schließt Vargas Llosas Roman an.

Intertextualität als Legitimierung und als “Archiv”

Die Intertextualität mit den bereits genannten und anderen ethnologischen Texten trägt bei Darcy Ribeiro wesentlich zur literarischen Ausarbeitung seines in die Genealogie eingeschriebenen *récit* bei. Obgleich die Intertexte in *Maira* auf den ersten Blick nicht erkennbar sind, da direkte Verweise auf sie fehlen, haben sie gerade in Hinblick auf eine der anthropologischen Literatur kundige Leserschaft eine legitimierende Funktion hinsichtlich der Glaubwürdigkeit und Korrektheit der Repräsentation des fiktiven Mairum-Stammes. Daß es sich dabei auf dem Feld der Mythen nicht um eine eindeutige Übernahme und Wiedergabe handeln kann, liegt in der Natur der Mythen selbst, die immer wieder anders erzählt werden können. Bei Vargas Llosa hingegen dient die explizite Intertextualität vor allem dazu, den metadiskursiven Charakter des Werks und den individuellen Erinnerungsprozeß des Erzählers, der von Florenz aus seine Amazonaserlebnisse und anthropologischen Lektüren reaktiviert und rekapituliert, hervorzuheben. Sie hat darüber hinaus auch die Aufgabe, das kollektive Gedächtnis der Machiguenga zu simulieren – mit Hilfe des *habladors*, der allerdings im siebten Kapitel immer stärker die Geschichte von Saúl Zuratas mit weiteren Intertexten in den simulierten Machiguenga-Diskurs hineinmischt.

Das autobiographische Ich und die Stimme der *Anderen*

Eine metaliterarische Reflexion des Schreibvorgangs bleibt in *Maira* die Ausnahme, sie erfolgt nur an einer einzigen, jedoch deutlich herausgehobenen Stelle: Im Kapitel *Egosum* (lat.: ich bin / ich bin es) spricht nicht nur ein möglicher Ich-Erzähler, sondern der Autor Darcy Ribeiro selbst. Er verweist auf Kindheitserlebnisse, auf seine Erfahrungen als Ethnologe, seine Aufenthalte bei verschiedenen indianischen

Stämmen, seine Freundschaften, schließlich auf seine unheilbare Krebskrankheit und seine Auffassung vom Schreiben als Gedächtnisarbeit (Ribeiro 1976: 210-215). Das Kapitel enthält darüber hinaus auch die Erinnerung an eine überraschende und riskante Begegnung mit einem Stammesangehörigen in einer emotionalen Extrem-Situation, einem vom Kummer über den Tod seines Sohnes besessenen *inharon*. Das Erlebnis stellt eine Begegnung mit der unhintergehbaren Subjektivität des Anderen dar, und damit eine existentielle Erfahrung (vgl. Klengel 1996: 306-307). Mit dem Ziel, die indianische Welt in dieser ihr eigenen Subjektivität zu repräsentieren, die in der Begegnung des Ethnologen mit dem *inharon* aufscheint, wird in *Maíra* ein Diskurs aus der Perspektive der indianischen Welt, ihrer Mythen und Götter mit dem bereits genannten Authentizitätsanspruch simuliert. Vermutlich verleihen die detaillierten Kenntnisse des Autors über die Lebensgewohnheiten, Mythen, Legenden, sowie sein Überblick über größere Zusammenhänge der ethnographischen Daten und der souveräne literarische Umgang damit diesen scheinbar indianischen Stimmen (die zum Teil als eine Art "innerer Monolog" hörbar werden)⁸ für den Leser eine überraschende und suggestive Natürlichkeit. Die Vortäuschung dieser Natürlichkeit wird im Text nicht reflektiert, denn der Autor gibt seine eigene Position explizit nur in dem isolierten und gleichzeitig zentralen Kapitel *Egosum* zu erkennen. Diese autobiographische Offenbarung dient vermutlich einmal mehr der Legitimation des Autors, einerseits hinsichtlich der Glaubwürdigkeit des ethnologischen Materials und andererseits zur Begründung seines Anliegens, mit Hilfe der Literatur dem langsamen Verschwinden der indianischen Welt ein Gedächtniswerk entgegensetzen.

Die Position und Funktion des autobiographischen Ichs ist jedoch auch vor dem Hintergrund des "grand récit" des Strukturalismus aufschlußreich, wenn man es mit Jacques Derrida betrachtet: In *Egosum* spricht zweifellos derjenige, der die Struktur und den Text denkt und der sie entwirft. Er spricht von einem Ort der Präsenz her und damit von einem metaphysischen Zentrum, das er mit seinem eigenen Namen ("Ego sum") benennt. Von hier aus gesehen wird durch ein eindeutiges

⁸ Dies geschieht insbesondere im dritten Hauptkapitel, in dem der Gott Maíra sich ins Innere von Geist und Körper der einzelnen Mairum begibt, um ihre Gedanken zu erfahren und ihre Gefühle zu spüren.

Signifikat (in *Maira*: die in die genealogische Struktur eingeschriebene Handlung) der Signifikant (in *Maira*: die literarische Ausarbeitung) determiniert und die mögliche "Differenz" in Identität aufgelöst. "Ego sum" ist in diesem Sinne ein Ausruf des sich selbst benennenden Autors, der seinen (metaphysischen) Ort deutlicher nicht hätte beziehen und bezeichnen können.⁹ Aus der Perspektive des Poststrukturalismus situiert gerade dieses Kapitel den Text innerhalb der Episteme des strukturalen Denkens (vgl. Derrida 1979: 409-413).

In *El hablador* stellt sich die autobiographische Situation komplexer dar. Der Ich-Erzähler ist mit dem Autor nicht identisch, trägt aber oftmals unverhüllt autobiographische Züge. Dieses schillernde, uneindeutige "Ich" wird von Vargas Llosa immer wieder spielerisch eingesetzt und prägt mehrere seiner Romane wie zum Beispiel *La tía Julia y el escribidor* oder *Historia de Mayta*. In *El hablador* befindet sich der Ich-Erzähler auf einer ständigen Suche nach dem indianischen Geschichten-erzähler, einem Phantasma, einer vom Autor erfundenen anthropologischen Figur, die im Roman selbst durch das Rollenspiel von Saúl Zuratas alias "mascarita" dekonstruiert wird. Während dieser Suche erhält er die wichtigsten Informationen über die Machiguenga und die *habladores* von dem Ehepaar Schneil, Linguisten und Ethnologen des *Instituto Lingüístico de Verano*, das er während seiner ersten Amazonienreise zum Alto Marañon im Jahre 1958 kennengelernt hatte. Das Ehepaar befand sich ausnahmsweise außerhalb des Machiguenga-Gebiets, in dem es normalerweise lebte. Der Ich-Erzähler fügt also im vierten Kapitel verschiedenartige Amazonas-Berichte zusammen, die aus geographisch unterschiedlichen Gegenden wie dem Alto Marañon und des viel weiter südlichen Río Urubamba und Madre de Dios, dem eigentlichen Machiguenga-Gebiet, stammen. Ob die persönliche Begegnung mit den

⁹ Meine früheren Lektüren dieses Kapitels, die zu *Egosum* ein "Ergo sum" assoziiert haben (vgl. auch Ramos 1978: 7) bestätigen die Annahme eines solchen Ortes der Präsenz. Gleichzeitig aber sollte gezeigt werden, daß durch die Erinnerung an die Begegnung mit dem *inharmon* ein tiefer Zweifel an der überlegenen Position des okzidentaln Subjekts zum Ausdruck gebracht wurde (Klengel 1986: 75-77). Das Kapitel *Egosum* erscheint also gerade aus poststrukturalistischer Perspektive als ein Residuum des metaphysischen Denkens; jedoch verweist die Beschreibung der Begegnung mit der unhintergehbaren Alterität in Gestalt des *inharmon* gleichzeitig auf die Relativität okzidentaler Subjektivität und Rationalität.

Schneils oder Snells, wie die Ethnologen in Wirklichkeit heißen, und ihre Berichterstattung über die Machiguenga wirklich stattgefunden haben, ist fraglich. Doch bei diesen Erinnerungen, die der Ich-Erzähler in Florenz rekonstruiert, gibt es eine andere, tatsächlich autobiographische Spur, die mit Darcy Ribeiros Erlebnis mit dem *inharon* vergleichbar ist. In verschiedenen fiktionalen und nicht-fiktionalen Texten hat Vargas Llosa die Begegnung und die Geschichte des Aguaruna-Kaziken Jum erzählt, der wenige Wochen vor der Ankunft der Expedition, an der Vargas Llosa im Jahre 1958 teilnahm, schwer gefoltert worden war und noch sichtbare Wunden der Mißhandlung trug. Vargas Llosa erzählt diese grausame und tragische Geschichte, die auch in *La casa verde* eine wichtige Rolle spielte, detailliert in *La historia secreta de una novela* und interpretiert sie als ein Wiederaufflackern der Exzesse aus der Zeit des Kautschukfiebers (Vargas Llosa 1971: 36-43; vgl. Anm. 5 dieser Studie). In *El hablador* wiederholt und erinnert der autobiographische Ich-Erzähler erneut: “[...] en Urakusa [...] nos esperaba un espectáculo que nunca olvidé: el de un hombre recientemente torturado. Se trataba del cacique del lugar, llamado Jum” (Vargas Llosa 1991: 72-73).

Die Stimme dieser nach wie vor bedrohten Völker wird in *El hablador* zunächst in Form einer eigenständigen Machiguenga-Rede vorgetäuscht, die von den Machiguenga-Mythen, den Göttern, über die Lebenswelt, die Vergangenheit und Gegenwart und Verhaltensregeln berichtet. Doch anders als *Maíra*, wo die Illusion des sprechenden und hörenden Maíra aufrechterhalten wird, wird bei Vargas Llosa die Simulation entschleiern, weil sich herausstellt, daß nicht ein Machiguenga-*hablador* spricht, sondern Saúl Zuratas, der den Machiguenga ihre eigene Kultur in Gegenwart und Vergangenheit erzählt. Die Frage nach den Gründen dafür, die über die offenkundigen Spekulationen im Roman selbst hinausgehen, ist Anlaß, die enigmatische Gestalt Saúl Zuratas’ im folgenden noch einmal ins Zentrum der Aufmerksamkeit zu rücken.

Anthropologie als “postmoderne Parodie”?

Die bisherigen Ausführungen haben einige wesentliche Unterschiede zwischen den beiden Romanen und ihren jeweiligen Bezügen zum Feld

der Ethnologie dargestellt. Zusammenfassend kann man in Hinblick auf die Repräsentation der indianischen Anderen zunächst folgendes festhalten: Darcy Ribeiros fiktiver Mairum-Stamm könnte vor dem Hintergrund der strukturalen Anthropologie, ihrer Methoden und Erkenntnisse durchaus existieren, Vargas Llosas "Machiguenga" hingegen haben nur indirekt mit den wirklichen Machiguenga zu tun, denn der Autor verbirgt nicht, daß die literarische Darstellung meistens auf der Interpretation von Interpretationen beruht. Mit anderen Worten: Bei Darcy Ribeiro dient das literarische Werk zur Konstruktion einer paradigmatischen indianischen Realität, bei Vargas Llosa hingegen steht die literarische Fiktion im Zentrum, die ethnologischen Data wurden entsprechend transformiert oder erfunden, auch wenn die autobiographische Dimension Realitätsnähe vorspiegelt. Der aus dem Geiste des Strukturalismus geschaffene Roman *Maira* kann dem nicht-kanonischen Genre der "Ethnopoésie" zugeordnet werden, die in der Literatur die Aufgabe sieht, auf poetisch-literarischer Ebene jenes subjektive Moment zu fassen, das auf der Ebene des wissenschaftlichen Diskurses kaum darstellbar ist (vgl. Heinrichs 1982: 277). Allerdings bleibt der Autor und Ethnologe Darcy Ribeiro stark der Ethnologie und insbesondere dem strukturalen Denken verpflichtet.

Vargas Llosas ausgeprägt metadiskursiver Roman, der das dekonstruktivistische Moment hinsichtlich des Umgangs mit der wissenschaftlichen Ethnologie bereits in sich enthält, steht dagegen in der Nähe der sogenannten "postmodernen Anthropologie". Die gelegentliche Zuordnung zu einer "literarischen Postmoderne", die sich auf den deutlich metafikionalen Charakter des Romans und den routinierten Umgang mit der Intertextualität gründet,¹⁰ hat jedoch noch zu einer weiteren mögli-

¹⁰ Vgl. z. B. Booker, der zunächst zeigt, daß man in *El hablador* im Scheitern der Utopie des "modernen Romanschriftstellers" (d. h. des Ich-Erzählers, der einen Roman über die *habladores* schreiben und damit eine zum okzidental Diskurs alternative Erzählung vorlegen wollte), eine postmoderne Aussage von Vargas Llosas Roman vermuten könnte. Doch das eigentlich postmoderne Element liege, so Booker, in der Intertextualität und in einem polyphonen Diskurs, d. h. einem "complex intertextual mix that combines with a firm footing in concrete reality to produce a richly polyphonic discourse" (Booker 1994: 138). Jean O'Bryan-Knight ordnet die Romane *La tía Julia y el escribidor*, *Historia de Mayta* und *El hablador* dem "postmodern writing" zu, vor allem aufgrund des verlorenen Glaubens an eine

chen Interpretation der Rolle der Ethnologie geführt: Die Ethnologie als Wissenschaft werde von Vargas Llosa in ihrem Anspruch unterminiert und die fiktive anthropologische Figur des *hablador*, der niemand anderes sei als ein idealistischer, enttäuschter Student der Ethnologie, sei als Parodie des Ethnologen und seiner Wissenschaft zu verstehen.¹¹ Solche und ähnliche Leseweisen und Einordnungen sind aufgrund der anhaltenden Diffusität des Begriffs der Postmoderne durchaus möglich. Sie bleiben aber oftmals unbefriedigend, und die Anwendung einer stark determinierenden Kategorie wie die der Parodie erscheint als eine allzu rasche und problematische Übertragung eines postmodernen Theorems.

Im folgenden sei daher eine weitere Leseweise von *El hablador* vorgeschlagen, die trotz des deutlichen Spiels im Text mit der Metadiskursivität, mit dem Wissen über die kulturelle Konstruktion von Geschichten, Mythen, Legenden und dem Zweifel am Wahrheitsstatus scheinbar objektiver wissenschaftlicher und historischer Aussagen, eine historische Referenz in *El hablador* vermutet, die wiederum die Frage nach der historischen Wahrheit aufwirft.

***Sangría de árboles* oder: Geschichte als Trauma**

In *El hablador* selbst und in der Sekundärliteratur wird der Leser wiederholt auf die offensichtliche Parallelisierung der Geschichte des Judentums und seine Zerstreuung in die Diaspora mit der Geschichte der in versprengten Gruppen lebenden, wandernden Machiguenga hingewiesen. Beide werden dadurch als Geschichten der Marginalisierung gedeutet. Die Parallele wird nicht nur durch die Handlung des Romans suggeriert, sondern auch explizit formuliert, zum Beispiel, wenn der Ich-Erzähler sich an Saúls folgende Erklärung zu erinnern glaubt:

darstellbare Welt: Der metafiktionale Kommentar, die Ironie und die Parodie sind die Mittel, die der Autorin zufolge die Postmodernität der genannten Romane belegen (vgl. O'Bryan-Knight 1995: 113-116).

¹¹ "Indeed, Mascarita emerges as a parody of an anthropologist. He cares so deeply about the preservation of the indigenous culture that he goes native, cutting his hair, shedding his clothes, and transforming himself into a tribal storyteller. In addition to parodying the figure of the anthropologist, 'El hablador' parodies ethnographic writing that presumes to give a truthful representation of native populations through language" (O'Bryan-Knight 1995: 90).

“–Bueno, un judío está mejor preparado que otros para defender el derecho de las culturas minoritarias a existir [...] el problema de los boras, de los shapras, de los piro es nuestro problema hace tres mil años.

¿Lo dijo así? [...] aquella asociación, leve o profunda, debió existir [...] tantas historias de persecución y de diáspora, los intentos de sometimiento de la fe, la lengua y las costumbres judías por culturas más fuertes, intentos a los que, al precio de grandes sacrificios, el pueblo judío había resistido, preservando su identidad ¿no explicaba, al menos en parte, la defensa recalcitrante que hacía Saúl de la vida que llevaban los peruanos de la Edad de Piedra?” (Vargas Llosa 1991: 97).¹²

Ob die zitierte Erklärung Saúls als “überzeugendes” Motiv angesehen wird oder nicht (vgl. Kristal 1998: 162), die offenkundige Parallelschaltung, auf der die Handlung beharrt, insbesondere im siebten Kapitel, wo sich die Welt der Machiguenga-Mythen zunehmend mit Anspielungen auf die jüdische Kultur und Geschichte vermischt, legt eine gewisse Kausalbeziehung zwischen dem jüdischen Lebenshintergrund Saúls, seiner kulturellen Konversion zum Machiguenga-*hablador* und der von ihm erzählten indianischen Welt nahe. Dennoch – die Analogie erscheint auf dieser Ebene beinahe zu suggestiv und fast “gefällig”.

Liest man den Roman allerdings in Hinblick auf die konkrete Gewalt, der die Machiguenga und andere indigene Bevölkerungsgruppen physisch und kulturell im Kontakt mit der okzidentalen Kultur ausgesetzt sind und die von Saúl immer wieder angeklagt wird, dann könnte die Parallelschaltung als Hinweis auf ein tiefes Trauma gedeutet werden: als Verweis auf die Katastrophe in der Geschichte des jüdischen Volkes, die Shoah, und auf die Katastrophe in der Geschichte der Amazonas-Indianer, jene Greuelthaten während des “Kautschuk-Fiebers”, das in *El hablador* “la sangría de árboles” genannt wird. Gewiß ist dem Autor bewußt, daß eine explizite Parallelisierung problematisch wäre, aber dennoch lassen sich in *El hablador* wiederholt Anspielungen finden,

¹² Thomas Scherer schreibt in diesem Zusammenhang in seiner Studie über Vargas Llosas Leben und Werk: “[...] die Wanderschaft des jüdischen Volkes ist jenes Motiv der abendländischen Kultur, das noch am besten in die Mythenwelt der Indios paßt. Mascarita ist nicht nur zu einem Machiguenga geworden und hat dort die Rolle des Geschichtenerzählers eingenommen. Er hat in die neue Mythenwelt jene Elemente der abendländischen Kultur eingeführt, die ihm als überlieferenswert erscheinen” (Scherer 1991: 157-158).

die diese Verweisstruktur nahelegen. Schon im zweiten Kapitel endet eine der Unterhaltungen zwischen Saúl und dem Ich-Erzähler mit Saúls Worten: “[La próxima vez] te contaré algunas cosas que te dejarán cojudo, compadre. Por ejemplo, lo que hicieron con ellos en la época de la fiebre del caucho. Si aguantaron eso, no se les debe llamar pobres. Superhombres, más bien. Verás, verás” (Vargas Llosa 1991: 31). Gleich anschließend lautet der nächste Satz, der sich auf diese letzten Äußerungen, aber auch auf den ganzen vorhergehenden Absatz beziehen kann: “Por lo visto, hablaba de su ‘tema’ con Don Salomón” (ebd.), seinem Vater, einem in den zwanziger oder dreißiger Jahren aus Osteuropa emigrierten Juden. Die Erinnerung an die Kautschuk-Verbrechen sind auch in den Reden des *hablador*s von zentraler Wichtigkeit. Zweimal steigert sich seine Ausführung zu einer dramatischen Schilderung der “sangría de árboles”, die zu einer “sangría de hombres” geworden war: “igual que los árboles, las familias comenzaron a sangrar” (Vargas Llosa 1991: 135). Die empathischen Beschreibungen gleichen einer eindringlichen Beschwörung, diese mörderischen Zeiten nicht zu vergessen und zu verhindern, daß sie wiederkehren können (vgl. Vargas Llosa 1991: 45-46, 134-136).

Die traumatischen Erfahrungen der “sangría de árboles” stellen einen Einbruch der historischen Realität und Gewalt im Roman dar, ähnlich wie die bereits erwähnte Geschichte des Aguaruna-Kaziken Jum, die Mario Vargas Llosa mehrfach in seinen fiktionalen und autobiographischen Werken aufgegriffen hat (siehe oben und Anm. 5).¹³ Bei seinen Studien der Sekundärliteratur hat der Autor vermutlich entdeckt, daß die während des Kautschukfiebers begangenen Verbrechen in der Erinnerung und Vorstellung der Machiguenga präsent geblieben sind als eine “[...] impronta de terror en sus mitos y leyendas referidos a aquella

¹³ Sylvia Carullo etwa sieht in ihrer Studie gerade in der Auseinandersetzung mit der Gewalt eine wichtige Kontinuität im literarischen Werk von Vargas Llosa und weist auf die im Roman thematisierte “realidad de los horrores de la explotación del caucho” hin (Carullo 1996: 50). In diesem Sinne wäre *El hablador* als ein engagierter und sozialkritischer Roman ähnlich wie *La casa verde* zu lesen. Saúls jüdischer Lebenshintergrund spielt für die Verfasserin allerdings keine Rolle.

época, a la que denominaban la sangría de árboles” (Vargas Llosa 1991: 82).¹⁴

Die Exzesse und Greuelthaten zur Zeit des Kautschuk-Booms am Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts sind in historischen und literarischen Dokumenten beschrieben und angeklagt worden. Das bekannteste literarische Beispiel ist vermutlich José Eustasio Riveras Roman *La Vorágine*, der das Schicksal kolumbianischer Kautschuk-sammler erzählerisch darstellt und dessen Protagonist Arturo Cova auch in *El hablador* am Rande erwähnt wird (Vargas Llosa 1991: 94). Die Kautschuk-Verbrechen wurden im ersten Jahrzehnt dieses Jahrhunderts international vor allem durch die Untersuchungen und Publikationen über das Putumayo-Gebiet bekannt, in dem das Unternehmen von Julio César Arana die Kautschukgewinnung betrieb. Das äußerst brutale Vorgehen der später als britische Firma operierenden *Peruvian Amazon Company* und der Brüder Arana wurde zunächst in couragierten peruanischen Zeitungsartikeln öffentlich gemacht, später international als “Putumayo-Verbrechen” vor allem in der englischen Presse angeklagt und schließlich im britischen Parlament diskutiert. Vor allem der Bericht des Diplomaten Roger Casement, der im Jahre 1911 in England vorgelegt worden war, hatte die Kautschukgreuel detailliert beschrieben: sie reichten von Mißhandlungen, Vergewaltigung und Folterung, Menschenjagden und Verschleppungen, Internierung in Lagern bis hin zur Ermordung (Casement 1985).¹⁵ Die Zahl der Opfer soll allein zwischen 1900 und 1908 im Putumayo-Gebiet mindestens 30.000 betragen haben.

¹⁴ Vgl. hierzu den Artikel von Camino über die Machiguenga und ihre Beziehungen zu den Piro und anderen Stämmen: Die Machiguenga waren immer wieder Verfolgungen und drohender Versklavung ausgesetzt, die in der Zeit des Kautschuk-Booms an Vehemenz erheblich zugenommen hatten: “Hacia el final de la ‘Era del Caucho’ los Machiguenga se encontraron diezmados y desorganizados. Muchos se refugiaron en las partes altas de los afluentes y volvieron a sus sistemas tradicionales de vida” (Camino 1977: 136).

¹⁵ Die Untersuchung legitimierte sich offiziell offenbar vor allem dadurch, daß auch britische Untertanen, nämlich schwarze Arbeiter aus Barbados, Opfer der Verbrechen geworden waren; vgl. auch Hardenburg (1912). Früher hatte R. Casement bereits die Kautschuk-Verbrechen und das brutale Kolonialsystem in der belgischen Kolonie Kongo unter der Regentschaft von Leopold II. angeklagt. Allgemein zur Geschichte der Kautschukgewinnung und die internationalen Verflechtungen vgl. Loadman (1995).

Der Bericht löste eine Vielzahl weiterer Veröffentlichungen und Stellungnahmen aus, darunter auch eine Dokumentation von Carlos A. Valcárcel, einem Richter aus Iquitos, der mit dem Fall Arana befaßt war und der 1915 in Ergänzung des Casement-Berichts und zur genaueren Darstellung eigene weitere Dokumente veröffentlichte, die im wesentlichen das Ausmaß der Verbrechen bestätigen (Valcárcel 1915). Nach Münzel und Lindig sind die Ergebnisse der Putumayo-Untersuchung "die einzigen genauen Daten über die Kautschukgreuel" und damit nur die Spitze eines Eisbergs, die das wahre Ausmaß der Verbrechen nur andeutet: "wir können [...] annehmen, daß sie nur ein typisches Beispiel für die Regel zeigen" (Lindig/Münzel 1985: 209-210).

In *El hablador* wird die "sangría de árboles" als Katastrophe im kollektiven Gedächtnis der Machiguenga erinnert. Darin liegt vermutlich auch das *novum* in der Thematisierung der Kautschuk-Verbrechen im Roman, denn sie erfolgt vor allem aus der Perspektive der indianischen Opfer. In den Reden des *hablador*s an seine Machiguenga-Hörerschaft heißt es einmal:

"¿Las cosas que han sucedido pueden volver a suceder? El hierbero dice que sí. 'Están ahí, en alguno de los mundos, y, como las almas, pueden regresar. Será nuestra culpa si sucede, tal vez'. Mejor ser prudentes y tener la memoria despierta" (Vargas Llosa 1991: 136).

In der Machiguenga-Studie des Dominikaners Ferrero, die der Ich-Erzähler konsultiert zu haben vorgibt, kann man lesen:

"La tribu machiguenga no tiene historia. Por lo menos nosotros no hemos llegado a conocerla. [...] es verdaderamente extraño que no conserven algún recuerdo, tradición o leyenda de su pasado glorioso o desgraciado. De tenerlos, se han guardado hasta hoy su secreto, del que no han hecho confidentes ni a los mismos misioneros" (Ferrero 1967: 40).

Ob diese Feststellung über das angebliche Fehlen von "Geschichte" die Aufmerksamkeit des Verfassers von *El hablador* erregt hat, ist schwer nachzuvollziehen. Doch vor dem historischen Hintergrund der "sangría de árboles" scheint es kein harmloses Spiel mit einer fiktionalisierten Anthropologie zu sein – im anderen Falle wäre es zumindest leichtfertig! –, daß ausgerechnet ein Außenseiter jüdischer Herkunft, Saúl Zuratas, als *hablador* die Funktion der "memoria despierta" übernommen

hat, um die Machiguenga an ihre Riten, Glaubensvorstellungen, Lebensformen und an die Katastrophe der "sangría de arboles" zu erinnern.

Abschließend sei daher mit einem erneuten Blick auf beide Romane im Vergleich festgehalten: Darcy Ribeiro hat in *Maira* mit literarischem Gespür und dem Handwerk der strukturalistischen Ethnologie ein großes literarisches Werk und eine eigenwillige, die Wissenschafts- und Genregrenzen überschreitende Synthese geschaffen. *Maira* kann als "genialer Streich" eines Außenseiters des Literaturgeschehens bezeichnet werden, dessen spätere literarische Werke sich schwerlich mit dem ersten messen können. *El hablador* dagegen ist ein weiteres gelungenes Werk eines erfahrenen, mit allen Strategien des literarischen und metaliterarischen Diskurses vertrauten Schriftstellers. Bei beiden Autoren geht es um die Gefährdung der indianischen Kulturen durch die okzidentale Moderne. Darcy Ribeiro hat mit *Maira* eine Gedächtnisschrift und eine Hommage für diese bedrohten Völker verfaßt, die man in die Tradition der melancholischen *Tristes Tropiques* stellen kann, deren Verfasser Lévi-Strauss sich des fortschreitenden Verfalls der ursprünglichen, unberührten Kulturen (wie jener der Nambikwara) mit Trauer bewußt war. Eine ähnliche Botschaft vermittelt auch *Maira*, selbst wenn der Roman eine letzte Hoffnung bereithält, daß sich das Mairum-Volk aus eigener Kraft und ohne äußere Einflüsse retten könne.

Vargas Llosa dagegen stellt eine indianische Gesellschaft in einer Situation des kulturellen Austauschs und gewissen Wandels dar und schließt damit an eine Diskussion an, die auch auf anthropologischer Ebene das strukturalistische Denken in Systemen ergänzt, wenn nicht sogar abgelöst hat. Darüber hinaus aber hat er möglicherweise auch ein historisches (und politisches) Anliegen: Er will, so scheint es, an einen verdrängten Völkermord des 20. Jahrhunderts erinnern, indem er versucht, mit Hilfe des Grenzgängers Saúl Zuratas die traumatische Erfahrung der Katastrophe aus der Perspektive der Opfer darzustellen.

Bibliographie

- Baldus, Herbert ([1937] ²1979): "O professor Tiago Marques Aipobureu. A reação de um individuo Bororo à influência da nossa civilização", in: Herbert Baldus: *Ensaio de Etnologia Brasileira*, São Paulo: Co. Ed. Nacional: 92-107.
- Bartolomé, Miguel Alberto (1997): "En recuerdo de Darcy Ribeiro", in: *Plural. Boletín de la Asociación Latinoamericana de Antropología* (número especial), Juli (México): 9-10.
- Booker, M. Keith (1994): *Vargas Llosa Among the Postmodernists*, Gainesville: University Press of Florida.
- Camino, Alejandro (1977): "Trueque, correrías e intercambios entre los Quechuas andinos y los Piro y Machiguenga de la montaña peruana", in: *Amazonia Peruana* 1/2 (Lima): 123-140.
- Carullo, Sylvia G. (1996): "Dialéctica 'occidentalización-violencia' en *El hablador*", in: *Texto Crítico* 3 (Xalapa): 47-56.
- Casement, Roger (1985): *Putumayo. Caucho y Sangre. Relación al Parlamento Inglés* [1911], Quito: Ediciones Abya-Yala.
- Clifford, James (1988): *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge: Harvard University Press.
- Clifford, James/George E. Marcus (Hrsg.) (1986): *Writing Culture: the Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley: University of California Press.
- Colbacchini, Antonio/Cesar Albisetti (1942): *Os Bororos Orientais. Orarimorodogue do Planalto Oriental de Mato Grosso*, São Paulo: Co. Ed. Nacional.
- Comas, Juan (1960): *Curriculum Vitae*, México: Gráfica Panamericana.
- Conrad, Joseph (1994): *Heart of Darkness*, London: Penguin Books.
- Derrida, Jacques (1967): *De la grammatologie*, Paris: Les Editions de Minuit. — (²1979): *L'écriture et la différence*, Paris: Éd. du Seuil.
- Fernandes, Florestan ([1946] 1975): "Tiago Marques Aipobureu: um Bororo marginal", in: Florestan Fernandes: *A Investigação Etnológica no Brasil e outros Ensaio*, Petropolis: Vozes: 84-115.
- Ferrero, Andrés (1967): *Los Machiguengas. Tribu selvática del Sur-Oriente Peruano*. Villava-Pamplona: Ed. O.P.E.
- Fleischmann, Ulrich (1985): "Die Lust am Brasilianischen – Anthropologie und Literatur bei Gilberto Freyre und Darcy Ribeiro", in: *Iberoamericana* 9/25-26 (Frankfurt/Main): 65-80.
- Geertz, Clifford (1988): *Works and Lives: The Anthropologist as Author*, Stanford: Stanford University Press.
- González Echevarría, Roberto (1990): *Myth and Archive: Toward a Theory of Latin American Narrative*, Cambridge: Cambridge University Press.

- Hardenburg, Walter Ernst (1912): *The Putumayo: The Devil's Paradise. Travels in the Peruvian Amazon Region and an Account of the Atrocities Committed upon the Indians Therein*, London/Leipzig: T. Fisher Unwin.
- Heinrichs, Hans-Jürgen (1982): "Ethnopoésie – poetische und wissenschaftliche Schreibweise", in: Karl-Heinz Kohl (Hrsg.): *Mythen der Neuen Welt: Zur Entdeckungsgeschichte Lateinamerikas*, Berlin: Frölich und Kaufmann: 272-277.
- Huxley, Francis (1956): *Affable Savages: An Anthropologist among the Urubu Indians of Brazil*, London: Rupert Hart-Davis.
- Klengel, Susanne (1986): 'Maira' als Suche nach Mairañê. *Der Diskurs des Anderen in dem Roman 'Maira' von Darcy Ribeiro*, Magisterarbeit, Berlin: Freie Universität.
- (1996): "Mythos der Symbiose – schockierende Alterität: Bilder des Indios bei José de Alencar und Darcy Ribeiro", in: Dietrich Briesemeister/Segio Paulo Rouanet (Hrsg.): *Brasilien im Umbruch: Akten des Berliner Brasilien-Kolloquiums vom 20.-22. September 1995*, Frankfurt/Main: Teo Ferrer de Mesquita: 303-307.
- Kristal, Efraín (1998): *Temptation of the Word. The Novels of Mario Vargas Llosa*, Nashville: Vanderbilt University Press.
- Leach, Edmund (1970): *Lévi-Strauss*, London: William Collins & Co. Ltd.
- Lévi-Strauss, Claude (1949): *Les structures élémentaires de la parenté*, Paris: Presses Universitaires de France.
- (1955): *Tristes Tropiques*, Paris: Plon.
- Lindig, Wolfgang/Mark Münzel (³1985): *Die Indianer*, Bd. 2: *Mittel- und Südamerika*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Loadman, John (1995): "Der Baum, der weint. Vom Blutgummi zum Plantagenkautschuk", in: Ulrich Giersch/Ulrich Kubisch (Hrsg.): *Gummi. Die elastische Faszination*, Berlin: Nicolai: 32-47.
- Millington, Mark I. (1995): "Can the Machiguenga Speak? Ventriloquizing the Other in Varga Llosa's *El hablador*", in: Bernard McGurk/Mark I. Millington (Hrsg.): *Inequality and Difference in Hispanic and Latin American Cultures*, Lewiston/New York: The Edwin Mellen Press: 107-125.
- Nimuendajú-Unkel, Curt (1914): "Die Sagen von der Erschaffung und Vernichtung der Welt als Grundlagen der Religion der Apapocuva-Guaraní", in: *Zeitschrift für Ethnologie* 2-3 (Berlin): 284-403.
- O'Bryan-Knight, Jean (1995): *The Story of the Storyteller: 'La Tía Julia y el escribidor', 'Historia de Mayta' and 'El hablador' by Mario Vargas Llosa*, Amsterdam: Rodopi.
- Ramos, Maria Luiza (1978): "'Maira': Leitura -escritura", in: *O Estado de São Paulo, Suplemento Cultural* 2/74 (São Paulo): 7.

- Ribeiro, Darcy (1976): *Maíra: Romance*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- (1979): *Ensaíes Insólitos*, Porto Alegre: L & PM Editores.
- (1996): *Diários Índios: os Urubus-Kaapor*, São Paulo: Companhia das Letras.
- (1997): *Confissões*, São Paulo: Companhia das Letras.
- Scherer, Thomas (1991): *Mario Vargas Llosa: Leben und Werk*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Spivak, Gayatri (1988): "Can the Subaltern Speak?", in: Cary Nelson/Lawrence Grossberg (Hrsg.): *Marxism and the Interpretation of Culture*, Basingstoke: Macmillan Education: 271-313.
- Valcárcel, Carlos A. (1915): *El proceso del Putumayo: sus secretos inauditos*, Lima: Imprenta "Comercial" de Horacio La Rosa.
- Vargas Llosa, Mario: (1971): *La historia secreta de una novela*, Barcelona: Tusquets.
- (1991): *El hablador*, Barcelona: Seix Barral.
- Vattimo, Gianni (1990): "Hermeneutik und Anthropologie", in: Gianni Vattimo: *Das Ende der Moderne*, Stuttgart: Phillip Reclam Jr. [zuerst erschienen unter dem Titel "Hermeneutics and Cultural Anthropology", in: *Res* (New York), Herbst 1982].
- Ventura, Roberto (1985): "Literature, Anthropology, and Popular Culture in Brazil: From José de Alencar to Darcy Ribeiro", in: *Komparatistische Hefte* 11 (Bayreuth): 35-47.
- Yerushalmi, Yosef H. (1988): "Reflexions sur l'oubli", in: *Usages de l'oubli* (Colloque de Royaumont), Paris: Éd. du Seuil: 7-21.

Claudia Öhlschläger

**Bekenntnisse eines Erotikers.
Voyeurismus, Geschlechterdifferenz
und Intermedialität in Mario Vargas Llosa
*Lob der Stiefmutter***

Mario Vargas Llosa: ein Erotiker? In dieser Rolle jedenfalls präsentiert sich der lateinamerikanische Autor seinen Lesern in seinen jüngeren Romanen *Lob der Stiefmutter* ([1988] 1993: 49) und *Die geheimen Aufzeichnungen des Don Rigoberto* (1997: 22-35). Vor dem Hintergrund seiner zurückliegenden politischen und gesellschaftskritischen Texte erscheint diese Wahl des erotischen Genres keineswegs selbstverständlich. Es stellt sich somit die Frage, welches Interesse Vargas Llosa mit seinem erotischen Projekt verfolgt.

Meines Erachtens liegt für ihn die Bedeutung des Erotischen weniger im Inhalt – im erotischen Sujet – sondern vielmehr in der Sprache selbst begründet. Im Zeitalter eines folgenreichen medialen Paradigmenwechsels, infolgedessen das Medium Schrift zunehmend vom Medium Bild abgelöst bzw. überformt wird, versucht Vargas Llosa noch einmal, sich der Sprache im Feld der Poesie zu versichern. Er tut dies, indem er die Ordnung der Schrift und die der Bilder kurzschließt, im Grenzbereich ihres Übergangs beide Medien auf spannungsvolle Weise miteinander konfrontiert. Im Zentrum einer solchen Konfrontation steht bei Vargas Llosa der Körper, und zwar der geschlechtlich markierte Körper in seiner doppelten Codierung: zum einen erscheint er als Ort sinnlicher Präsenz, als Substrat eines vermeintlich ‘Natürlichen’, andererseits als Träger kultureller Zeichen, die seine Natur allererst als Effekt hervorbringen. Es handelt sich somit um keinen Zufall, wenn Vargas Llosa den Körper, dessen “biologische Orographie”, wie es im *Lob der Stiefmutter* heißt, im Medium der Sprache einzukreisen, ja: zu entdecken sucht, wobei dieser ein zu überschreitender Grenzwert zukommt. Denn in dem Maße, wie Sprache, und dies in exponierter Weise, zu Beginn des 20. Jahrhunderts als Medium der Aussagekraft in eine Krise gerät, wie all-

gemeinverbindlichen, ganzheitlichen Entwürfen von 'Welt' eine Absage erteilt wird, mutiert gerade der Körper zur wichtigsten legitimatorischen Instanz qua 'Natur' verbürgter Rede, zur Projektionsfläche authentischer Lebenserfahrung. Körperzeichen sind schon immer mit dem Nimbus des Wahrhaftigen versehen und dies insbesondere dort, wo der Körper als letzte Bastion für eine sinnverbürgende Rede einzustehen hat. So rückt für Vargas Llosa auch noch am Ende des 20. Jahrhunderts der Körper als legitimatorische Instanz ins Zentrum der Frage nach eigentümlicher Körpererfahrung und ihrer Authentifizierung im Medium der Sprache.¹

Wenn der Körper ein Ort ist, an dem sich Signifikationsprozesse studieren lassen, dann auch solche, die die Erzeugung von Geschlechtszugehörigkeit betreffen. Die sich mit der Etablierung der *Gender Studies* in den Literatur- und Kulturwissenschaften seit den frühen 90er Jahren durchsetzende Einsicht, daß 'natürliche' Geschlechtsidentität diskursiv erzeugt wird, hat zu einer inzwischen unüberschaubaren Menge theoretischer Auseinandersetzungen mit dem Körper geführt.² Gleichzeitig treibt diese Einsicht gerade in der Literatur der

¹ Ein Problemkomplex, der in der deutschsprachigen Literatur von Friedrich Schillers *Verbrecher aus verlorener Ehre* (1792) über Heinrich von Kleists *Michael Kohlhaas* (1810) bis in die Literatur des 20. Jahrhunderts hineinreicht und bis heute nicht an Faszination verloren hat. Ich möchte hier exemplarisch auf Franz Kafkas vielzitierten Text *In der Strafkolonie* (1919) verweisen, wo es um das prekäre Spiel einer Entzifferung kultureller Zeichen geht, die sich als Insignien sozialer, aber auch medialer Gewalt (vgl. die Hinrichtungsapparatur) in den Körper des Delinquenten einschreiben, von dem aus individuelle 'Wahrheit' lesbar gemacht werden soll. Auch in der Gegenwartsliteratur ist die zunehmende Hinwendung zum Körper und zu dessen 'Realpräsenz' vor dem Hintergrund krisenhafter Sprach- und Kommunikationserfahrungen zu verstehen. Eine sprachliche Einverleibung des Körperlichen findet beispielsweise statt bei Marcel Beyer: *Das Menschenfleisch* (1991); der nicht immer gelingende Versuch, allein nur noch die Körper sprechen zu lassen, und zwar durch eine Art Wiederbelebung der *Écriture automatique* unter anderen kulturellen Vorzeichen, läßt sich beobachten an Texten der Pop- und Technoszene, wie z. B. bei Rainald Goetz: *Rave. Erzählung* (Frankfurt/Main 1998). Beiträge zum Verhältnis von Schrift und Körperlichkeit in der Literatur der Moderne sind aus romanistischer Perspektive versammelt in Behrens/Galle (1995).

² Einen Einblick in die kulturwissenschaftliche Forschung geben Öhlschläger/Wiens (1997). Einen aktuellen Forschungsüberblick zur theoretischen Verortung des Körpers in den *Gender Studies* geben Breger/Dornhof/von Hoff (1999: 72-113).

sogenannten Postmoderne eine spezifische selbstreflexive Geste hervor: Nicht selten wird der Schreibakt mit dem Körper kurzgeschlossen, und zwar in der Weise, daß ein berühmter Mechanismus der sich am Körper vollziehenden Geschlechtermaskerade, der Striptease nämlich, diesem analog gesetzt wird.³ Dies geschieht auch bei Mario Vargas Llosa: In seinem 1968 gehaltenen Vortrag *La historia secreta de una novela* (*Geheime Geschichte eines Romans*) vergleicht er das Romane-Schreiben – hier freilich unter dezidiert autobiographischen Vorzeichen – mit einem Striptease und verpflichtet sich einer Erotik des Schreibens, die sich im wesentlichen durch einen kontinuierlichen, sich in der Zeit ereignenden Entzug des Signifikats auszeichnet:

“Wer einen Roman schreibt, unterzieht sich einer Prozedur, die dem Striptease gleicht. Wie die junge Frau, die sich im Licht indiskreter Scheinwerfer ihrer Kleidungsstücke entledigt und nach und nach ihre verborgenen Reize zeigt, entblößt auch der Romancier durch seine Romane sein Innerstes in der Öffentlichkeit. Aber es gibt natürlich Unterschiede. Was der Romancier von sich selbst zur Schau stellt, sind nicht seine verborgenen Reize, [...] sondern Dämonen, die ihn quälen und verfolgen [...]. Ein weiterer Unterschied liegt darin, daß bei einem Striptease die Tänzerin zu Beginn bekleidet und am Ende nackt ist. Im Fall des Romans verhält es sich umgekehrt: Am Anfang ist der Romancier nackt und am Ende bekleidet. [...] Das Schreiben eines Romans ist ein umgekehrter Striptease, und alle Romanciers sind diskrete Exhibitionisten” (Vargas Llosa 1992: 11-12).

³ Theoretisch reflektiert wird dieses Verfahren schon bei Roland Barthes unter Bezugnahme auf de Sade. Vgl. Barthes (1974: 179): “Das Striptease ist eine Erzählung: es entwickelt in der Zeit die Terme (die ‘Klasseme’) eines Code, der der Code des Rätsels ist: von Anfang an wird die Enthüllung eines Geheimnisses versprochen, dann verzögert (‘aufgeschoben’) und schließlich zugleich vollendet und umgangen. Wie die Erzählung ist das Striptease einer logisch-zeitlichen Ordnung unterworfen, die der Zwang des Code konstituiert (nicht als erstes das Geschlecht enthüllen).” Vgl. auch Barthes (1964: 68-72). In *Die Lust am Text* weist Barthes schließlich den Striptease als ein narratives Verfahren aus, welches die Enthüllung und Verhüllung von Wahrheit spannungsvoll in der Schwebe hält und so etwas wie ein vagabundierendes Lesen evoziert. Das sinnliche Vergnügen am Text resultiert demnach aus der “Inszenierung des Auf- und Abblendens”, welche ihre volle Wirksamkeit im Lektüreakt entfaltet: “Und doch ist es gerade der Rhythmus zwischen dem, was man liest, und dem, was man nicht liest, der die Lust an den großen Erzählungen ausmacht.” Vgl. Barthes (1992: 18).

Die ausbleibende Vernehmbarkeit des "autobiographischen Herzschlags", wie Vargas Llosa sagt, reizt also den Bedeutungsprozeß an: Wo das erotische Objekt im Schreibprozeß entgleitet und das Geheimnis des Innern verborgen bleibt, mündet Sprache in einen Überbietungsgestus und wird metaphorisch. Hiervon legen Vargas Llosas erotische Texte Zeugnis ab.

Wenn Vargas Llosa den literarischen Text im Sinne Roland Barthes als Ort der Lusterzeugung begreift, zielt er zugleich auf eine autopoietische Reflexion über Fiktionalität. Diese selbstreflexive Seite zeigt sich in *Lob der Stiefmutter* insbesondere dort, wo in den Text Objekte der bildenden Kunst eingelassen werden, oder der Autor entlang des Körpers Poesie auf ihr Sinnlichkeit evozierendes Potential zu prüfen oder, mit anderen Worten, poetisch erzeugte Sinnlichkeit zu gewinnen sucht. Vargas Llosas Schreiben vollzieht sich damit an den Rändern der Sprache, öffnet diese in Richtung ihr fremder, nonverbaler Medien: Buchstabe und Bild, Schrift und Imagination, Zeichen und Körper werden so miteinander verwoben, daß sich eine die Erzählrealität verbürgende symbolische Instanz nicht mehr ausmachen läßt. Dem intermedialen Dialog korrespondiert in *Lob der Stiefmutter* ein Geschlechterdialog, der in seiner polaren Ausrichtung den beiden konträren Repräsentationsordnungen Schrift und Bild zugeordnet ist. Denn während die weibliche Hauptfigur Doña Lukrezia aus der Bilderwelt, in der sich der Roman bewegt, entwickelt wird, erscheinen Don Rigoberto und der kleine Alfonsito als Repräsentanten einer sich über das geschriebene Wort legitimierenden Ordnung. So jedenfalls will es das Ende des Romans.

Die Geschlechter begegnen sich in Vargas Llosas *Lob der Stiefmutter* in einem phantasmatischen, voyeuristisch arrangierten Raum, in dem Phantasien herrschen, die sich von der Handlungsebene des Romans abzukoppeln beginnen und damit auch zur Schrift in ein Spannungsverhältnis treten. Im Aufeinandertreffen von erzählter, geschriebener und bebildeter, einer nurmehr phantasierten Welt, offenbaren sich Mechanismen der kulturellen Zurichtung insbesondere des weiblichen Körpers, der in ein System voyeuristischer Blickspiele eingebunden wird, die ihn als solchen überhaupt erst konturieren.

Voyeuristische Blicke durchziehen somit nicht nur leitmotivisch die Komposition von *Lob der Stiefmutter*, die Poetologie des Romans

basiert auf voyeuristischen Erzählmustern, die auf drei Ebenen entfaltet werden: Auf der Handlungsebene sind es drei Voyeure, deren Begehren kompliziert miteinander verwoben ist: Don Rigoberto, der kleine Alfonso und die Zofe Justiniana, deren jeweilige Sehnsüchte Doña Lukrezia gelten. Von der Handlungsebene ist eine Bilderebene zu unterscheiden, auf der das erotische Beziehungsgeflecht noch einmal unter spezifischen ikonographischen Vorzeichen durchgespielt wird. Anhand ausgewählter 'Meisterwerke' der abendländischen Kunst greift Vargas Llosa Ursprungsmythen der erotischen Annäherung zwischen den Geschlechtern auf, um sie in die Phantasiewelt der handelnden Figuren einzubinden. Diese Phantasiewelt ist nichts anderes als die Fiktion einer Fiktion und damit der Ort, an dem die selbstreflexive Struktur des Textes lesbar wird.

Der folgenden Analyse dieser intermedialen Zusammenhänge möchte ich einige theoretische Bemerkungen zum Voyeurismus vorausschicken.

Es war Sigmund Freud, der als erster, und zwar aus sexualpsychologischer Perspektive, eine Theorie des Voyeurismus entwickelt hat, die zugleich als Theorie der Entstehung von Geschlechterdifferenz gelesen werden muß. Daß diese Theorie bis heute an Wirkung nicht verloren hat, zeigen Vargas Llosas Romane selbst, da in ihnen Geschlechtermodelle psychoanalytischer Provenienz durchgespielt und diese in den Dienst einer Poesie des Sinnlichen gestellt werden. In seinen *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* unterscheidet Freud eine normale von einer abweichenden Variante der Schaulust, um letztere als pathologisch auszuweisen; und zwar deshalb, weil sie den eigentlichen Sexualakt durch den Blick ersetze. Das Auge fungiere hierbei als erogene Zone und Gebärde sich wie ein Genitale (Freud [1910] 1982, VI: 212). Neben der Pathologisierung bzw. Pervertierung der Schaulust bildet der Kastrationsschreck das zweite Kernstück der Freudschen Voyeurismustheorie. Der Kastrationsschreck entspringt Freud zufolge einem 'visuellen Drama', bei dem der Junge die biologische Defizienz des Mädchens erkennen muß und mit der Möglichkeit der eigenen Versehrbarkeit konfrontiert wird: "Irgend einmal", so heißt es bei Freud,

"bekommt das auf seinen Penisbesitz stolze Kind die Genitalregion eines kleinen Mädchens zu Gesicht und muß sich von dem Mangel eines Penis bei einem so ähnlichen Wesen überzeugen. Damit ist auch der eigene

Penisverlust vorstellbar geworden, die Kastrationsdrohung gelangt nachträglich zur Wirkung" (Freud [1924] 1982, V: 247).

Die über den Blick am eigenen Leibe erfahrene Kastrationsandrohung zieht nun Folgen nach sich, die das "Verhältnis [des Knaben] zum Weib dauernd bestimmen werden: Abscheu vor dem verstümmelten Geschöpf oder triumphierende Geringschätzung desselben" (Freud [1925] 1982, V: 260-261).

Diese "folgeschwere Entdeckung" sei auch dem Mädchen beschieden, das aber im Gegensatz zur anfänglichen Abwehr der Androhung beim Knaben seinen Mangel sofort zu akzeptieren bereit sei: "Es bemerkt den auffällig sichtbaren, groß angelegten Penis eines Bruders oder Gespielen, erkennt ihn sofort als überlegenes Gegenstück seines eigenen, kleinen, versteckten Organs und ist von da an dem Penisneid verfallen [...]" (Freud [1925] 1982, V: 260-261). Der voyeuristische Blick entzündet sich somit an einem Nichts, an einem blinden Fleck, der einerseits als Garant einer optisch legitimierbaren Differenz fungiert; andererseits muß dieser blinde Fleck aber verleugnet werden, um die Angst vor der eigenen Versehrbarkeit abzuwenden. Es handelt sich hierbei um einen Mechanismus, den der französische Psychoanalytiker und Sprachtheoretiker Jacques Lacan in Weiterführung des Freudschen Kastrationskomplexes am Beispiel des Striptease zu demonstrieren versucht hat, bei dem der Voyeur kraft der ihn leitenden Einbildungskraft noch dort das schönste Mädchen phantasiere, wo ihm der häßlichste Athlet entgegentrete.

"Sie begreifen nun, um welche Ambivalenz es geht, wenn wir vom Schautrieb sprechen. Der Blick ist dieses verlorene Objekt, das plötzlich wiedergefunden wird im Aufflackern der Scham, durch die Einführung des andern. Was sucht das Subjekt bis dahin zu sehen? Es sucht, merken Sie gut auf, das Objekt als Absenz. Der Voyeur sucht und findet lediglich einen Schatten, einen Schatten hinterm Vorhang. Zwar wird er sich irgendeine magische Präsenz zusammenphantasieren, das Zierlichste aller Mädchen, selbst dann, wenn auf der andern Seite nur ein behaarter Athlet ist. Er sucht nicht, wie man sagt, den Phallus – sondern justament dessen Absenz, daraus erklärt sich dann die Vorliebe für ganz bestimmte Formen als Gegenstände seines Suchens" (Lacan 1987: 191).

Lacan verdeutlicht hier, daß der Voyeurismus der Verleugnung und Verschleierung eines Mangels dient. Der Voyeur versucht, den Blick des

Anderen als Signifikant des Mangels – in Lacans Theorie der *Phallus* – in dem Maße auszuschalten, wie er sich seiner eigenen Onnipotenz versichern will. Gleichzeitig sucht der Voyeur aber den Mangel am Anderen, um seine Kastrationsangst abwehren zu können. Dort, wo dem Voyeur das Nichts, das ‘rien à voir’ – in der Freudschen und Lacanschen Psychoanalyse der (biologische) Mangel der Frau – entgegenschlägt, entstehen Wunschbilder, die sich wie ein Schleier vor das Auge des Beobachters schieben und seine Wahrnehmung phantasmatisch überformen. “Bestimmte Formen als Gegenstände des Suchens” sind damit solche, die den gesuchten Mangel verbergen, den Phallus ersetzen: also Fetische, die beim Striptease gezielt eingesetzt werden bzw. die Striptease-Tänzerin selbst, die sich hier einem Fetisch anverwandelt. Da Fetische der Verschleierung des symbolischen Mangels dienen (vgl. Freud [1927] 1982, III: 379-388), sind sie jene “Schatten”, die etwas zu sehen vorgeben, was nicht da ist: “Das, was man anblickt, ist das, was sich unmöglich sehen läßt”, schreibt Lacan (1987: 191). Das heißt, daß der Voyeur, gleich welches Bild er zu sehen meint, immer wieder nur dem blinden Fleck seiner eigenen Wahrnehmung, seinen eigenen Wunschbildern, begegnet. Da er die Verhüllung der enthüllten Leere benötigt, um seine eigene Unversehrtheit leugnen zu können, stößt er auf den ‘Vorhang’, den Schleier, der ihm die Sicht verstellt. Der Voyeurismus erwiese sich somit als imaginär ausgerichtetes Schauen, bei dem die Frau als das angeschaute Objekt zum Inbegriff der Geschlechtermaskerade wird: Sie repräsentiert Fülle und Mangel zugleich.⁴

Beobachten läßt sich nun gerade im Hinblick auf literarische Auseinandersetzungen mit dem Voyeurismus, daß die durch die psychoanalytische Theoriebildung unterstützte, von der abendländischen Kultur und Philosophie geprägte Privilegierung des Sehens, die Priorisierung des Blicks als Erkenntnismedium schlechthin, immer schon die Ränder des Sichtbaren, die dunklen Flecken, das Unsichtbare – und das hieße auch:

⁴ Zur Analyse des Voyeurismus vor dem Hintergrund psychoanalytischer Theoriebildung und des damit verbundenen Geschlechterkonzepts vgl. Öhlschläger (1996), insbesondere Kap. 5 (136-162): “Der Striptease: Schauspiel des Voyeurismus”. Die wichtigsten theoretischen Positionen zur Maskerade des Weiblichen finden sich versammelt in Weissberg (1994). Vgl. außerdem Bettinger/Funk (1995 und 1996: 31-53).

das Nicht-Repräsentierbare – zu ihrer Voraussetzung hat.⁵ Schon in Freuds Schriften zeigt sich, daß der biologischen Leerstelle 'Frau' (sie hat keinen Penis), die in den Dienst männlicher Selbstvergewisserung gestellt wird, einer epistemologischen Leerstelle korrespondiert: In dem Maße, wie die Frau, die als das Andere vom Mann konzipiert wird, sich einer vollständigen theoretischen Verfügbarkeit entzieht, muß sie rätselhaft erscheinen.⁶ Lacan schließlich kann vor dem Hintergrund seiner phallogozentrischen Theorie behaupten, *Die Frau* existiere nicht ("La femme n'existe pas"), da ihr das durch den bestimmten Artikel *Die* angezeigte *Universale* nicht zukomme. Im "Geschlechterverhältnis, im Verhältnis auf das, was sich sagen kann vom Unbewußten", ist sie das radikal Andere, "das, was Verhältnis hat auf dieses Andere" (Lacan 1991: 88), wobei das Andere nicht einfach der Ort ist, "wo die Wahrheit lallt". Der Frau ist demzufolge durch die *Natur der Worte*, durch ihre Nähe zum unerreichbaren Anderen, nicht aber, wie man meinen könnte, durch ihre *Natur*, der Zugang zur Position der Sprache verwehrt. Damit bleibt aber sowohl die Frau als auch das ihr von Lacan zugesprochene mystische Genießen ein "ungeklärter Rest" (Pagel 1991: 114).

In auffälliger Weise wird nun gerade in der Literatur der Moderne, deren Beginn ich hier um 1800 ansetze, die Frage nach der Repräsentabilität des Weiblichen immer wieder durchgespielt, und dies nicht selten unter umgekehrten Vorzeichen, wenn poetische Modelle erprobt werden, die das Andere, also das, was sich einem epistemologischen Zugriff entzieht, mit Attributen des 'Weiblichen' versehen.⁷ So ist beispielsweise die Bilderordnung, die in Vargas Llosas *Lob der Stiefmutter* zur Schrift in ein Konkurrenzverhältnis tritt, weil sie eindeutige Sinnzuweisungen subvertiert und somit als der 'Rest' betrachtet werden kann, der im Symbolischen nicht aufgeht, mit Phantasmen des 'Weiblichen' angereichert. Daß Literatur jedoch gerade dort, wo sie sich das 'Weib-

⁵ Eine feministische Auseinandersetzung mit diesem Problem findet statt bei Irigaray (1980). Vgl. auch Derrida (1990; deutsch 1997); hier wird vor dem Hintergrund der Frage, was Malerei zeigen kann, Sehen als Blindheit (Augentäuschung) diskutiert bzw. das Verhältnis von Unsichtbarem und Sichtbarem in der Kunst verhandelt.

⁶ Freud ([1933 - 1934] 1982, I: 545) spricht vom "Rätsel der Weiblichkeit".

⁷ Ein Verfahren, das schon in der Literatur der Romantik zu einem Höhepunkt gelangt. Vgl. insbesondere die Erzählungen bzw. Novellen von Ludwig Tieck, E. T. A. Hoffmann und Joseph von Eichendorff. Zu letzterem Öhlschläger (1999).

liche' rhetorisch verfügbar macht, indem sie mit der "Suggestion fantasieanregender Leerstellen" (Schulz-Buschhaus 1995) arbeitet, sich als besonders produktiv präsentiert, möchte ich im folgenden am Beispiel von Vargas Llosas Roman *Lob der Stiefmutter* näher erläutern.

Vargas Llosas erotischer Text stellt sich dem Problem der Geschlechterdifferenz in doppelter Weise. Einerseits eröffnet er voyeuristische Szenarien, die der psychoanalytischen Konstellation bei Freud entsprechen und Weiblichkeit als optische bzw. epistemologische Leerstelle sichtbar machen. Andererseits, und darin scheint mir die Stärke seines Romans zu liegen, wird präzise und eindrucksvoll gezeigt, wie im voyeuristischen Blickspiel das Nichtrepräsentierbare, Uneindeutige, Unsichtbare die Produktion von Bildern, Wunschimágenes, von Phantasmen anreizt, die sich einer Verfügbarkeit verweigern und als nicht mehr zu kontrollierende Elemente zur symbolischen Ordnung, zum sprachlich verbürgten Liebesdiskurs in ein prekäres Verhältnis geraten. "Die Psychoanalyse", äußerte Vargas Llosa einmal in einem Interview,

"ist ein Hauptschlüssel für die gegenwärtige Kultur, und ich habe einst Freud studiert, ein anderes Mal Freud mit großem Vergnügen gelesen, als einen Schriftsteller mit großer Vorstellungskraft. Einige der von Freud beschriebenen klinischen Fälle sind für mich außerordentlich literarische Stücke, mehr als wissenschaftliche Arbeiten, Stücke von außerordentlicher Phantasie."⁸

Dieses Bekenntnis Vargas Llosas zur Psychoanalyse und insbesondere zu deren fiktionaler Ausrichtung⁹ macht einsichtig, warum er seinem Roman *Lob der Stiefmutter* das psychoanalytische Modell der Schaulust unterlegt. Die weibliche Figur Doña Lukrezia ist hier ganz im Sinne psychoanalytischer Logik mit einem Mangel versehen; Lukrezia ist Stiefmutter und damit keine leibliche Mutter, sondern *Mutterersatz*; sie begehrt ihren Ehemann und verfällt dennoch der Verführungsmacht ihres Stiefsohnes, überdies dem Charme eines Kindes; sie

⁸ Interview mit Forgues (1983: 73). Zitiert nach Scheerer (1991: 202).

⁹ Es ist bekannt, daß sich Freud gerne auf literarische und bildkünstlerische Beispiele bezogen hat, um einen psychoanalytischen Sachverhalt zu erläutern. Vgl. beispielsweise seine Abhandlung über "Das Unheimliche" (1919), in der er auf E. T. A. Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann* Bezug nimmt (Freud 1982, IV: 241-274). Vgl. auch seine *Schriften zur Kunst und Literatur* (1982).

scheint *Alles* zu haben, sucht aber doch nur das *Eine*: den Signifikanten, der sie, das von allen begehrte Objekt, zum begehrenden Subjekt machen könnte. Dieser Signifikant ist, man kann es bei Vargas Llosa nachlesen, der Phallus – zu verstehen als Signifikant jenes Ortes, von dem aus das Begehren sein Gesetz empfängt.

“In diesem Augenblick erinnerte sie sich – es war eine Begebenheit aus ihrer Jugendzeit, die sie nie vergessen hatte – an das zufällige Muster, das die graziilen Füße einer Möwe vor ihren Augen in den Sand des Regatta-Klubs gezeichnet hatten; sie war näher getreten, um es zu betrachten, in der Erwartung, eine abstrakte Form vorzufinden, ein Labyrinth aus geraden und krummen Linien, und was sie erblickte, wirkte auf sie eher wie ein krummer Phallus!” (Vargas Llosa 1993: 49).

Es sind vor allem Exhibitionsphantasien, die Doña Lukrezias Sehnsüchte bestimmen, wobei das gewählte *setting* der psychoanalytischen Theorie der Geschlechterkomödie nachempfunden ist: Lukrezia offenbart ihr *Nichts*, um doch gleichzeitig die Blicke des Voyeurs auf jenes Verborgene zu lenken, das sie zwar vorgibt zu haben, in Wirklichkeit jedoch nur zu repräsentieren vermag:

“Plötzlich erhob sie sich. [...] Sie stand auf, reckte sich steil empor, öffnete sich, und bevor sie aus der Badewanne stieg, streckte sie die Glieder, zeigte sich ausgiebig und obszön [...]. Und während sie sich in dieser Weise vor dem unsichtbaren Beobachter [Alfonso] produzierte, bebte ihr Herz vor Zorn. [...] Aber sie fuhr fort, sich zur Schau zu stellen, wie sie es noch niemals für jemanden getan hatte [...]” (Vargas Llosa 1993: 59-60).

Während Doña Lukrezias Exhibitionismus im Dienste männlicher Selbstvergewisserung steht, entäußert sich die Lust am Sich-Zeigen bei Don Rigoberto als männliche Allmachtsphantasie. Vargas Llosa instrumentalisiert hier eine These Freuds, derzufolge Schau- und Zeigelust derselben Triebquelle entspringen, also einst zusammenfielen. Denn sowohl Voyeurismus wie Exhibitionismus haben, so Freud, eine autoerotische Vorstufe zu ihrer Voraussetzung. Diese autoerotische Vorstufe zeichne sich dadurch aus, daß das schauende Subjekt “den eigenen Körper zum Objekt habe”, in der Betrachtung seiner selbst zugleich betrachtetes Objekt seiner selbst werde (Freud [1915] 1982, III: 94). Mit Rigobertos Exhibitionismus verbindet sich in diesem Sinne ein narzißtischer Triumph über die eigene körperliche Unversehrtheit, der darüber hinaus

an die Vorstellung gekoppelt ist, über den Körper des Anderen, hier: über den seiner Frau, in gleicher Weise souverän verfügen zu können.

Im Zeichen dieser autoerotischen Befriedigung des Erotomanen Don Rigoberto stehen die regelmäßig stattfindenden Hygienerituale, die er am eigenen Körper vollzieht. Liebevoll betrachtet er im Badezimmer seine Gliedmaßen, Organe und Produkte seiner körperlichen Verrichtungen. Neben der lustvollen Entleerung des Darminhalts steht die eingehende Betrachtung der Exkremente oder gar die Reinigung der Gehörgänge: "Noch einmal rollte er zwei Wattekügelchen um die Haarnadel und rieb sich die Gehörgänge so sanft, daß es schien, er massierte oder liebkoste sie" (Vargas Llosa 1993: 44). Die aktive Umwendung dieser autoerotischen Lustbefriedigung am eigenen Körper wird wirksam im Blick auf den imaginierten Körper Lukrezias. Dieser Blick auf den eingebildeten Körper ist *total* ausgerichtet: nicht nur Don Rigobertos Auge, sondern auch andere Körperteile verwandeln sich Sinnesorganen an. Die wöchentliche Pflege von Augen, Ohren, Nase, Händen, Füßen und der Haut steht im Dienste einer Glückseligkeit verheißenden Erforschung der "biologische[n] Orographie" (Vargas Llosa 1993: 41) des weiblichen Körpers, der Lektüre seiner Gattin. Alle Körperteile Rigobertos sind Auge und Ohr, sie verdichten sich zu einer optisch-akustischen Wahrnehmungsapparatur, mit der Rigoberto das Innenleben Doña Lukrezias zu erforschen sucht. Man könnte im Rekurs auf Freud sagen, Don Rigobertos Körper gebärde sich wie ein Auge, das eingesetzt wird, um den unsichtbaren Ort weiblicher Lust zu ergründen.

"Während er kleine Wattekügelchen um die Spitze der Haarnadel rollte und sie mit Seifenwasser befeuchtete, um das Innere des Ohrs von dem angesammelten Schmalz zu säubern, stellte er sich vor, was diese sauberen Trichter in wenigen Augenblicken zu hören bekämen, wenn sie von den Brüsten zum Bauchnabel seiner Frau hinabwanderten. Dort müßten sie sich nicht anstrengen, um Lukrezias heimliche Musik zu erhaschen, denn eine wahre Symphonie aus flüssigen und festen, langen und kurzen, undeutlichen und deutlichen Tönen würde ihm ihr untergründiges Leben offenbaren" (Vargas Llosa 1993: 41).

Rigobertos Blick verfolgt zweierlei: Er seziiert und fetischisiert den Körper Doña Lukrezias im selben Augenblick. Der sezierende Blick rekuriert auf das Muster des anatomischen, an die souveräne Macht der Empirie gebundenen Sehens, das von Michel Foucault im Zuge einer

Archäologie des ärztlichen Blicks als paradigmatisches Erkenntnismodell der Neuzeit beschrieben wurde (vgl. Foucault 1988, insbesondere Kap. "Sehen und Wissen"). Lukrezias Körper wird in einzelne Bestandteile aufgelöst, gewissermaßen zerlegt, wenn es heißt, daß sich Don Rigoberto dankbar vorstellte, "mit welcher Rührung er durch die Organe [...] etwas von der verborgenen Existenz ihres Körpers wahrnehmen würde: Drüsen, Muskeln, Blutgefäße, Follikel, Membrane, Gewebe, Fasern, Röhren, Eileiter [...]. Denn dank seiner nicht nachlassenden Hartnäckigkeit hatte er es geschafft, sich in das Ganze und in jeden einzelnen Teil seiner Frau zu verlieben, getrennt und als Gesamtheit alle Elemente dieses Zelluniversums zu lieben" (Vargas Llosa 1993: 41-42).¹⁰

So wird denn in Fernando de Szyszlos Bild *Weg nach Mendieta 10* eine solche Zerstückelungsphantasie gleichsam zum Programm. Szyszlos kubistische Sprengung einer abstrakten Körperform visualisiert den provokanten Monolog, der aus dem Gemälde entwickelt wird. Eine offenkundig gewaltsam zugerichtete Frau bezeichnet sich als "glückliches Opfer" (Vargas Llosa 1993: 155) und ihr Begehren scheint in nichts anderem zu bestehen, als sich in ihrer Verletztheit, in ihrer Rolle als Opfertier zu exponieren, sich unter dem Blick des Mannes lustvoll aufzulösen:

"Gerade ist eine erregende Zeremonie zelebriert worden, voll köstlicher, grausamer Nachklänge, und was du siehst, sind ihre Spuren und ihre Folgen. [...] dieses schleimige Wesen mit malvenfarbenen Wunden und dünnen Häuten, mit schwarzen Höhlungen und Drüsen, aus denen es grau eitert, das bin ich. Versteh mich recht: ich, von innen und von unten gesehen, in dem Augenblick, da du mich ausglühst und auspreßt. Ich, explodierend und mich verströmend unter deinem Blick, dem aufmerksam libertinen Blick des Mannes, der wirksam sein Amt zelebriert hat und sich jetzt der Kontemplation und der Philosophie hingibt" (Vargas Llosa 1993: 155-156).

Weitere Textstellen bestätigen diesen Befund. So identifiziert sich Lukrezia während einer Beischlafszene mit dem heiligen Sebastian, einem

¹⁰ Eine psychoanalytische Lesart würde es nahelegen, in Don Rigobertos ambivalenter Imagination den freilich unbewußten Wunsch zu sehen, die Fragilität des eigenen Ich (vgl. Lacans "Spiegelstadium") im Phantasma eines zerstückelten Anderen zu kompensieren.

Märtyrer, der bekanntlich als stiller Erdulder der ihm zugefügten Leiden in die Kulturgeschichte des Abendlandes eingegangen ist:

“Doña Lukrezia stöhnte, klagend und lustvoll, während ihr in einem undeutlichen Wirbel ein Bild des von Pfeilen durchbohrten, gekreuzigten und gepöhlten heiligen Sebastian durch den Kopf schoß. Ihr war, als stoße man ihr mitten ins Herz” (Vargas Llosa 1993: 19).¹¹

Mit Rigobertos Lust und Gewalt vereinigender Fiktion, wie sie in oben zitierter Textstelle zum Ausdruck kommt, geht die Fetischisierung des weiblichen Opfers einher. In seiner Funktion als Fetisch übernimmt das weibliche Opfer die Rolle eines Ersatzes, dem ein Mangel vorausgeht. Zwar phantasiert sich auch Don Rigoberto auf der Folie eines Gemäldes von Francis Bacon als stinkendes, ekelerregendes, häßliches Monstrum, die Funktionstüchtigkeit seines Genitals, ja: seine Potenz jedoch wird außer Zweifel gestellt: “Mein Geschlecht ist unversehrt. Ich kann den Liebesakt vollziehen [...]. Ich treibe es gern [...]. [...] andere Male habe ich mehrfache, anhaltende Orgasmen, die mir das Gefühl geben, schwerelos und strahlend zu sein wie der Erzengel Gabriel” (Vargas Llosa 1993: 119). Und wenn sich während einer seiner vielen einsamen Waschungen Rigobertos Geschlecht in ein Emblem der Reinheit, Keuschheit und Unberührtheit verwandelt, in ein Einhorn nämlich, das von Doña Lukrezia im ehelichen Schlafzimmer jubulatorisch begrüßt wird, so scheint es beschlossene Sache, daß Vargas Llosas Roman der Stärke des männlichen Geschlecht huldigt. Es zeigt sich hier eine Tendenz zur Trivialisierung des Geschlechterproblems, die sich in Vargas Llosas neuestem Roman, den *geheimen Aufzeichnungen des Don Rigoberto*, noch verschärft; denn hier rückt der Objektstatus Lukrezias für eine zugegebenermaßen unendliche Produktion erotischer Eventualitäten ins Zentrum. Besonders deutlich wird dies im Abschnitt “Die Nacht der Katzen”, wo Lukrezia mit zwölf Katzen und einem namenlosen Liebhaber vor dem Betrachter- und Leserauge posiert.

Wie nun lassen sich die bisher erbrachten Lektüreergebnisse mit Vargas Llosas poetologischem Programm verbinden, in welchem Ver-

¹¹ Auf die Selbstopferthematik verweist schon die Namensgebung: Lukrezia ist der Name einer römischen Patriziertochter, die sich tötete, nachdem sie vergewaltigt worden war.

hältnis stehen Geschlechterverhältnis, Bild und Schrift zueinander? Ganz offenkundig geht Vargas Llosas Interesse dahin, mit seiner Figur des Don Rigoberto so etwas zu inszenieren wie ein – um mit Bataille zu sprechen – unendliches Fest erotischer Verausgabung.¹² Das Fest der Liebe, das Don Rigoberto allabendlich feiert und das seinen Höhepunkt vielleicht gerade in den einsamsten Momenten intimer Körperreinigung hat, muß jedoch zwangsläufig in eine Aporie münden, weil es die Auflösung, die Opferung des weiblichen Körpers zu seiner Voraussetzung hat. Auf der Handlungsebene zeigt sich diese Tendenz zur Tilgung des Weiblichen darin, daß Doña Lukrezia als Person hinter den männlichen Projektionen, die sie wie ein Schleier überlagern, verschwindet. Sie ist nurmehr ein Bild, welches sich aus den im Roman diskutierten Bildobjekten, aus Bildfragmenten gleichsam, konstituiert. Ein Ritual, das allabendlich von den Eheleuten durchgespielt wird: der spielerische und gleichsam kontingente Entwurf von weiblicher Identität macht diesen Sachverhalt besonders deutlich. Doña Lukrezia erscheint als diejenige, die aus den Orakelsprüchen Don Rigobertos auf ihr Selbst zu schließen sucht und dabei doch nur auf vorgefertigte Muster versehrter und versehrbarer Weiblichkeit stößt – so zum Beispiel, wenn sie sich mit dem aufgebrochenen Körper auf dem Gemälde Szyszlos und damit auch mit Rigobertos Konzept erotischer Verausgabung identifiziert. Im Text heißt es:

“Aber Don Rigoberto, ein Mann von Ritualen, begriff nach ein paar Sekunden und fragte begierig: ‘Wer bist du, mein Herz?’ ‘Die von dem Bild im Wohnzimmer, von dem abstrakten Bild’, antwortete sie” (Vargas Llosa 1993: 150-151).

Artikulierte sich demnach weibliches Begehren als Selbstbespiegelung im männlichen Blick, vollzieht sich die symbolische Tilgung des weiblichen Körpers im Zeichen männlicher Lust, so muß doch Doña Lukrezias Verdrängung aus dem Text am Ende des Romans als Konsequenz dieser Bewegung gelesen werden: “La femme n’existe pas” – die Frau hat keinen Ort in der Schrift, sie wird aus der symbolischen Ord-

¹² Vgl. Batailles *Die Tränen des Eros* (1981) und *Der heilige Eros* (1974). Auf Vargas Llosas Bataille-Rezeption wird insbesondere hingewiesen von Scheerer (1991: 196) und Schulz-Buschhaus (1995: 233-249).

nung verdrängt. Worin aber besteht dann ihre Funktion? Für Vargas Llosa verbindet sich mit der Figur Lukrezias jenes Bataillesche Prinzip der Souveränität, das sich im Unterschied zur herkömmlichen juristisch-theologischen Souveränität durch das Heterogene, das 'Unreine', das Verfemte und Verbotene auszeichnet. Als das ganz Andere muß es dort ausgeschlossen werden, wo sich eine funktionale und zweckrationale Ordnung etablieren soll.¹³ In einem Interview zum *Lob der Stiefmutter* äußert er:

“Wer also versucht, Souveränität zu gewinnen, der weiß, daß er sich mit einer sehr mächtigen Maschinerie anlegt, die versuchen wird, ihn zur Ordnung zurückzuführen. Das ist es, was Lukrezia passiert: Sie bricht die Ordnung, die Ordnung verstößt sie, und die Ordnung ist wiederhergestellt. Sie zahlt also einen Preis. Was wir nicht erfahren, ist, ob sie damit glücklich ist oder es bedauert” (Vargas Llosa 1991: 170).

Diese Frage erübrigt sich dann, wenn man zu Vargas Llosas Text zurückkehrt, der doch zweierlei deutlich macht: Ohne die Affirmation des Gesetzes, und das heißt: ohne den Einbruch der Schrift in die Ordnung der Bilder, kann der 'heilige Eros' nicht phantasiert werden. Diese Botschaft übermittelt auch Vargas Llosas neuester Roman, wo die anonymen Briefe Alfonsos und damit erst die Schrift zur, wenn auch verhaltenen, Wiederbelebung der alten Leidenschaft zwischen Don Rigoberto und Doña Lukrezia führen. Der Preis, der für den Einbruch des Symbolischen, für den Einbruch des Zeichens, der Differenz, in die Welt der Imagination gezahlt werden muß, ist die Bejahung eines Konzepts von Souveränität, das in der Transgression nicht die Abschaffung des Gesetzes, sondern vielmehr seine Bestätigung sieht, insofern es mit dem, um dessentwillen es besteht, konfrontiert wird.¹⁴ Don Rigoberto reißt sich angesichts des seine Phantasien durchkreuzenden Dokuments, das den Betrug seiner Gattin zu bezeugen scheint, den Augapfel seiner späten Lust aus, altert und wird asketisch (vgl. Schütte 1989).

¹³ Vgl. den instruktiven Artikel von Bischof (1995: 222-223) zu Georges Batailles "La Littérature et le mal"; außerdem Bischof (1984).

¹⁴ Vgl. Bischof (1995: 222). Zum Prinzip der Übertretung, das Batailles Denken der Grenze prägt, vgl. Foucault (1991: 78). Zu den poetologischen Implikationen dieses Prinzips vgl. Öhlschläger (1996a: 222-236).

“Es gelang ihm zu denken, daß die reiche, ursprüngliche nächtliche Welt freier Träume und Wünsche, die er mit solcher Beharrlichkeit aufgebaut hatte, wie eine Seifenblase zerplatzt war. Und plötzlich sehnte seine maltritierte Phantasie sich verzweifelt nach Verwandlung; er war ein einsames Wesen, keusch, bar von Gelüsten, gegen alle Teufel des Fleisches und des Geschlechts gefeit” (Vargas Llosa 1993: 174-175).

In der Konfrontation zweier unterschiedlicher Ordnungen, der Ordnung der Bilder einerseits und der Ordnung der Schrift andererseits, kommt noch einmal die Bataillesche Theorie der Transgression zum Tragen. Durch die Entgrenzung der Schrift auf das Bildliche hin sucht Vargas Llosa das unmittelbar Sinnliche, die biologische “Orographie des Körpers”, die Präsenz des Erotischen zu erschreiben – und zwar auf Kosten der weiblichen Figur, der sich der Text als Projektionsfläche bedient. Ein solches Verfahren nimmt jedoch sein eigenes Scheitern vorweg: An den Rändern der Sprache entstehen Bilder, die diese zwar an Aussagekraft und Bedeutungsvielfalt anreichern, jedoch immer der Nachträglichkeit schriftlicher Repräsentation ausgeliefert bleiben. Alfonsos Schulaufsatz, der als gewissermaßen institutionalisiertes Dokument, als Dokument einer offenkundig unumgänglichen Disziplin und Norm, den Einbruch des Symbolischen in die Ordnung des Imaginären markiert, trägt nicht zufällig den Titel des Romans.

“Fonchito klatschte in die Hände. ‘Ich hab ihm den Titel gegeben: Lob der Stiefmutter. Wie findest du ihn?’

‘Sehr schön, ein guter Titel’, antwortete Don Rigoberto. Und er fügte mit einem gekünstelten Lachen hinzu, fast ohne nachzudenken: ‘Wie der Titel eines erotischen Romans’” (Vargas Llosa 1993: 170).

Mit dieser selbstreflexiven Geste verweist Vargas Llosa aber auf die Voraussetzungen seines eigenen erotischen Projekts: Libertinage erwächst nur aus der Disziplin,¹⁵ Begehren artikuliert sich nur als unendlicher Aufschub. So resultiert die erotische Exklusivität der geheimen

¹⁵ Schulz-Buschhaus (1995: 245 ff.) verweist hier auf den möglichen Einfluß Michel Foucaults und seiner in *Sexualität und Wahrheit 1: Der Wille zum Wissen* entwickelten These von der diskursiven Erzeugung von Sexualität qua politischer, sozialer und religiöser Machtausübung. In den gleichsam sakralisierten Hygienekriterien Don Rigobertos sieht er zu Recht den Versuch, eine Art erotische Anarchie aus der “rationalen Domestikation des Kreatürlichen” zu entwickeln.

Aufzeichnungen des kleinen Fonchito für den Leser doch aus der Tatsache, daß sie ihm ebenso verborgen bleiben, wie all das, was sich auf der Ebene der Erzählrealität jenseits der Imagination abgespielt hat.

“‘Was bedeuten diese ... diese Hirngespinnste’, stammelte er aus der entsetzlichen Verwirrung heraus, die seine Seele peinigte. ‘Bist du verrückt geworden, mein Kleiner? Wie konntest du solche unanständigen Ferkeleien erfinden?’ [...]

‘Aber was denn für Erfindungen, Papi. Wo doch alles, was ich erzähle, wahr ist, wo doch alles genauso passiert ist’” (Vargas Llosa 1993: 174).

In Gestalt einer *mise en abyme* also, im Aufscheinen des Romans im Roman, wird das Verhältnis von Wahrheit und Fiktion auf einer metapoetischen Ebene noch einmal zur Disposition gestellt, wobei die Grenzen unentscheidbar bleiben. Vargas Llosas Roman präsentiert sich als Konglomerat unendlich vieler Vexierbilder, die einen rationalen Erzähldiskurs immer wieder unterlaufen und verstellen. An diesem Ort des Nichtsagbaren, zwischen Buchstabe und Bild, zwischen Symbolischem und Imaginärem, an der Grenze von Körper und Sprache, die miteinander vermittelt werden wollen, sitzt jener *Dritte*, dessen prominenteste Verkörperung in Vargas Llosas *Lob der Stiefmutter* der kleine Fonchito ist. Er ist die außenstehende Instanz, deren “fröhliches und gewissenloses Lachen” (Schulz-Buschhaus 1995) die Prekarität ihrer Funktion offenbart. Der Dritte ist der nicht greifbare Repräsentant einer Ordnung jenseits des Repräsentierbaren: Signum der Uneindeutigkeit, Signum des Zwischenraums und der theoretischen Intervention. Fonchito ist ein Kind und trägt doch schon die Züge eines Erwachsenen; mal erscheint er als Engel, dann wieder als Teufel; mal fungiert er als Vermittler, mal als Störenfried in der Beziehung zwischen Doña Lukrezia und Don Rigoberto. Bildet er einerseits “das Telos dialektischer Modelle, so gefährdet andererseits [seine] andauernde Präsenz die Fiktion bruchloser Übertragungen” (Breger/Döring 1998: 2). Kommunikationstheoretisch gesprochen ist der Dritte das Störgeräusch, welches die Kommunikation allererst am Laufen hält:

“Gegeben seien zwei Stationen und ein Kanal. Sie tauschen, wie man sagt, Nachrichten aus. Wenn die Beziehung glückt, perfekt, optimal, unmittelbar, dann hebt sie sich als Beziehung auf. Wenn sie da ist, existiert, so weil sie mißlungen ist. Sie ist nur Vermittlung. Die Relation ist die Nicht-Relation.

Und eben dies ist der Parasit. [...] Der Parasit ist das Sein der Relation. Er ist für sie notwendig, unvermeidlich, wegen der Umkehrung der Kraft, die ihn auszuschließen trachtet" (Serres 1981: 120).

So wird Fonchito einerseits von den Liebenden berufen, um das "Mysterium der Dreieinigkeit" (Vargas Llosa 1993: 134), die 'Heilige Familie' zu beglaubigen und das Begehren der Eheleute zu steigern. Andererseits muß er aber aus der dyadischen Konstellation ausgestoßen werden, da er ihr Störenfried ist. Als Instanz des Dritten führt Fonchito in das Reich der Fiktion, des Phantasmas, die Dimension des Zeichens, den Signifikanten ein. Deshalb erscheint er auch als Verfasser der geheimen Aufzeichnungen. Man kann also schlußfolgern, daß in der dämonischen Figur des kleinen Alfonso, die der Roman gleichermaßen auswie einzuschließen versucht, Vargas Llosas Erzählverfahren Gestalt annimmt, personale Umrisse erhält.¹⁶ Daß Fonchitos Rede, seine Aufzeichnungen sich zwischen Lüge und Wahrheit bewegen, daß nicht klar zu entscheiden ist, ob sie aus puren Erfindungen bestehen oder eine Realität beschreiben, deutet doch endgültig darauf hin, daß der Roman selbst ein Maskenspiel treibt, indem er seine eigene Referentialität untergräbt, sich gewissermaßen entzieht. Vargas Llosa macht kenntlich, daß der Versuch, eine expansive "Sprache der Liebe" zu kreieren,¹⁷ die durch unmittelbare sinnliche Präsenz bestechen will, sich zwangsläufig ihren eigenen Voraussetzungen unterziehen muß. So erhält die sanktionierende Macht von Sprache doch nicht zuletzt in Rigobertos Zensur des Aufsatzes von Fonchito ihre symbolische Manifestation:

"Weißt du, daß ich dieses 'Lob der Stiefmutter' gerne lesen würde?' 'Natürlich, Papilein.' Das Kind war begeistert. Es sprang auf und stürmte los. 'Dann kannst du mich korrigieren, wenn ein Fehler drin ist'" (Vargas Llosa 1993: 171).

¹⁶ Im Sinne der rhetorischen Figur *Prosopopöie*, die, verstanden als Fiktion einer Anwesenheit, dem Text "Stimme oder Gesicht verleiht". Vgl. hierzu de Man (1993: 131-182).

¹⁷ Vgl. Barthes' *Fragmente einer Sprache der Liebe* (1988). Mit dieser enzyklopädieähnlichen Zusammenstellung von Elementen einer Art Topik der Liebesbeziehung gelingt es Barthes, den scheinbar untrüglichen Gefühlszustand 'Liebe' als sprachliche Erzeugung von Affekten, als Liebescode zu decouvrieren.

Wenn Vargas Llosas Roman aber das Symbolische dort erzeugt, wo seine sanktionierende Kraft in Erscheinung tritt – nämlich in der Zensur – bewahrt sich Batailles Theorie einer Transgression, die als höchste Affirmation des Gesetzes erscheint.

Bibliographie

- Barthes, Roland (1964): "Strip-tease", in: Ders.: *Mythen des Alltags* (deutsch von Helmut Scheffel), Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- (1974): *Sade, Fourier, Loyola* (aus dem Französischen von Maren Sell und Jürgen Hoch), Frankfurt/Main: Fischer.
- (1988): *Fragmente einer Sprache der Liebe* (übersetzt von Hans-Horst Henschen), Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- (1992): *Die Lust am Text* (aus dem Französischen von Trautgott König), Frankfurt/Main: Fischer.
- Bataille, Georges (1974): *Der heilige Eros* (mit einem Entwurf zu einem Schlußkapitel; übersetzt von Max Hölzer, überarbeitet von Erika Höhnisch), Frankfurt/Main: Ullstein.
- (1981): *Die Tränen des Eros* (mit einer Einführung von Lo Luca und unveröffentlichten Briefen Batailles; aus dem Französischen von Gerd Bergfleth), München: Matthes und Seitz.
- Behrens, Rudolf/Roland Galle (Hrsg.) (1995): *Menschengestalten. Zur Kodierung des Kreatürlichen im modernen Roman*, Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Bettinger, Elfi/Julika Funk (Hrsg.) (1995): *Maskeraden. Geschlechterdifferenz in der literarischen Inszenierung*, Berlin: Schmidt.
- (1996): "Weiblichkeit als Maskerade und der Fetisch Phallus", in: *Die Philosophin. Forum für feministische Theorie und Philosophie* 13 (Fetisch Frau) (Tübingen): 31-53.
- Bischof, Rita (1984): *Souveränität und Subversion. Georges Batailles Theorie der Moderne* (mit einem Vorwort von Elisabeth Lenk), München: Matthes und Seitz.
- (1995): "Georges Batailles *La littérature et le mal*", in: Rolf Günter Renner/Engelbert Habekost (Hrsg.): *Lexikon literaturwissenschaftlicher Werke*, Stuttgart: Kröner: 222-223.
- Breger, Claudia/Tobias Döring (Hrsg.) (1998): *Figuren der/des Dritten. Erkundungen kultureller Zwischenräume*, Amsterdam: Rodopi.
- Breger, Claudia/Dorothea Dornhof/Dagmar von Hoff (1999): "Gender Studies/Gender Trouble. Tendenzen und Perspektiven der deutschsprachigen Forschung", in: *Zeitschrift für Germanistik*, Neue Folge IX, 1 (Bern): 72-113.

- de Man, Paul (1993): "Autobiographie als Maskenspiel", in: Ders.: *Die Ideologie des Ästhetischen* (hrsg. von Christoph Menke), Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Derrida, Jacques (1990): *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Paris: Réunion des musées nationaux [deutsch 1997: *Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstporträt und andere Ruinen* (hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Michael Wetzel; aus dem Französischen von Andreas Knop und Michael Wetzel), München: Fink.
- Forgues, Roland (1983): "La especie humana no puede soportar demasiado la realidad", in: Michel Moner: *Les Avatars de la première personne et le moi balbutiant de "La tía Julia y el escribidor"*, Toulouse: Université de Toulouse-LeMirail: 65-80.
- Foucault, Michel (1988): *Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks*, Frankfurt/Main: Fischer.
- (1991): "Zum Begriff der Übertretung", in: Ders.: *Schriften zur Literatur* (aus dem Französischen von Karin von Hofer und Anneliese Botond), Frankfurt/Main: Fischer: 69-89.
- Freud, Sigmund [1910] (1982): "Die psychogene Sehstörung in psychoanalytischer Auffassung", in: *Studienausgabe*, Band VI, Frankfurt/Main: Fischer: 205-213.
- [1915] (1982): "Triebe und Triebsschicksale", in: *Studienausgabe*, Band III, Frankfurt/Main: Fischer: 75-102.
- [1919] (1982): "Das Unheimliche", in: *Studienausgabe*, Band IV, Frankfurt/Main: Fischer: 241-274.
- [1924] (1982): "Der Untergang des Ödipuskomplexes", in: *Studienausgabe*, Band V, Frankfurt/Main: Fischer: 243-251.
- [1925] (1982): *Einige psychische Folgen des anatomischen Geschlechtsunterschieds*, in: *Studienausgabe*, Band V, Frankfurt/Main: Fischer: 253-266.
- [1927] (1982): "Fetischismus", in: *Studienausgabe*, Band III, Frankfurt/Main: Fischer: 379-388.
- [1933-1934] (1982): "Die Weiblichkeit", in: *Studienausgabe*, Band I, Frankfurt/Main: Fischer: 544-565.
- (1982): *Schriften zur Kunst und Literatur*, in: *Studienausgabe*, Band X, Frankfurt/Main: Fischer.
- Goetz, Rainald (1988): *Rave. Erzählung*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Irigaray, Luce (1980): *Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts* (aus dem Französischen von Xenia Rajewsky, Gabriele Rieke, Gerburg Treusch-Dieter und Regine Othmer), Frankfurt/Main: Fischer.

- Lacan, Jacques (1987): "Der Partialtrieb und seine Kreisbahn", in: Ders.: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar IX*, Weinheim/Berlin: Quadriga: 182-195.
- (1991): "Eine Lettre d'Amour", in: Ders.: *Encore. Das Seminar XX*, Weinheim/Berlin: Quadriga: 85-96.
- Öhlschläger, Claudia (1996): *Unsägliche Lust des Schauens. Die Konstruktion der Geschlechter im voyeuristischen Text*, Freiburg i. Br.: Rombach.
- (1996a): "Rhetorik einer Agonie der Schaulust, Georges Batailles Geschichte des Auges (Histoire de l'œil, 1967)", in: Dies.: *Unsägliche Lust des Schauens. Die Konstruktion der Geschlechter im voyeuristischen Text*, Freiburg i. Br.: Rombach: 222-236.
- (1999): "Die Macht der Bilder. Zur Sprache des Imaginären in Joseph von Eichendorffs *Die Zauberei im Herbst*", in: Günther Oesterle (Hrsg.): *Bild und Schrift in der Romantik*, Würzburg: Königshausen und Neumann (im Druck).
- Öhlschläger, Claudia/Birgit Wiens (Hrsg.) (1997): *Körper-Gedächtnis-Schrift. Der Körper als Medium kultureller Erinnerung*, Berlin: Schmidt.
- Pagel, Gerda (1991): *Lacan zur Einführung*, Hamburg: Junius.
- Scheerer, Thomas M. (1991): *Mario Vargas Llosa, Leben und Werk. Eine Einführung*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Schulz-Buschhaus, Ulrich (1995): "Bataille – und Foucault – in Miraflores. Zu Mario Vargas Llosas *Elogio de la madrastra* (mit einem Exkurs über Italo Calvino)", in: Rodolf Behrens/Rolland Galle (Hrsg.): *Menschengestalten. Zur Kodierung des Kreatürlichen im modernen Roman*, Würzburg: Königshausen & Neumann: 233-249.
- Schütte, Wolfram (1989): "Ein bravouröses Kunststück über alles und nichts. Der peruanische Präsidentschaftskandidat Vargas Llosa als Erotiker", in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 05.08. 1989.
- Serres, Michel (1981): *Der Parasit*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Vargas Llosa, Mario (1991): "Lob der Stiefmutter – Ein Gespräch über den erotischen Roman", in: Thomas M. Scheerer: *Mario Vargas Llosa, Leben und Werk. Eine Einführung*, Frankfurt/Main: Suhrkamp: 163-171.
- (1992): *Geheime Geschichte eines Romans* (aus dem Spanischen von Elke Wehr), Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- [1988] (1993): *Lob der Stiefmutter* (aus dem Spanischen von Elke Wehr), Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- (1997): *Die geheimen Aufzeichnungen des Don Rigoberto* (aus dem Spanischen von Elke Wehr), Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Weissberg, Liliane (Hrsg.) (1994): *Weiblichkeit als Maskerade*, Frankfurt/Main: Fischer.

Brigitte König

Ama et impera!
Linguistische (und andere) Betrachtungen
zum erotischen Imperativ bei Mario Vargas Llosa

Susan Sontag spricht in ihrem Essay *Die pornographische Phantasie*, in dem sie die *Histoire d'O* der angeblichen Autorin Pauline Réage sowie zwei Texte von Georges Bataille – *Histoire de l'oeil* und *Madame Edwarda* – analysiert, vom “erotischen Imperativ”. Dieser Imperativ wohne der pornographischen Phantasie inne und bewirke, daß alles Handeln als Folge sexueller Vorgänge begriffen werde (vgl. Sontag 1989: 81). Nun sind Linguisten, wie auch der Linguist Hans-Martin Gauger (1976: 48 und 1995: 89) wiederholt durchblicken läßt, biedere Gemüter; deshalb bezeichnet der “erotische Imperativ bei Mario Vargas Llosa” im Titel dieses Beitrags einen anderen Imperativ, nämlich die sprachliche Kategorie Imperativ, wie sie in erotischen bzw. erotisch konnotierten Texten dieses Autors auftritt.¹ Ich beschränke mich in meinen Ausführungen weitgehend auf die Antonia-Anselmo-Sequenzen in *La casa verde* (1965) und den neuesten Roman des Autors, *Los cuadernos de don Rigoberto* (1997), weil Imperative dort in so insistierender Weise auftreten, daß ich mich zu diesen Betrachtungen angeregt sah.²

¹ Das soll nicht bedeuten, daß der erotische Imperativ im Sinne Susan Sontags nicht auch bei Mario Vargas Llosa zu finden wäre; beispielsweise ist der *Pesado* in *La casa verde* in gewisser Weise durchaus von diesem erotischen Imperativ bestimmt.

² Daneben gibt es auch eine inhaltliche Motivierung des Vergleichs der beiden Texte, und zwar ausgehend von der Monographie Efraín Kristals. Kristal (1988: 53) konstatiert zu den Antonia-Anselmo-Sequenzen: “This relationship is Vargas Llosa’s first literary exploration of a theme that had captivated him in the writings of César Moro and Georges Bataille: literature as a privileged genre to explore the connection between eroticism and transgression”.

Die Kennzeichnung dieses Beitrags als “Betrachtungen” soll sowohl Methode als auch Erkenntnisziele ansprechen: Es geht nicht um die Behandlung der Texte als sprachliches Corpus, das ausschließlich unter linguistischen Gesichtspunkten untersucht wird. Vielmehr möchte ich beobachten und analysieren, wie eine sprachliche Kategorie, die in einem literarischen Text in auffälliger Frequenz vorkommt, dessen Lektüre lenken kann, und welche Funktionen sie jeweils ausübt.³ Dabei treten linguistische Perspektiven fallweise in den Vorder- oder Hintergrund oder bestimmen gleichgewichtig mit literaturwissenschaftlichen und/oder kunsthistorischen Aspekten die Sicht auf den Text. Dieses zugegebenermaßen impressionistische Verfahren soll dennoch – wie dies auch in der bildenden Kunst der Fall ist – ein kohärentes Bild ergeben, aus dem die qualitative Differenz der Referentialisierung von Erotik in beiden Texten erhellen soll.

Die Analysen sind in erster Linie aus der Perspektive der Mündlichkeits-/Schriftlichkeitstheorie von Peter Koch und Wulf Oesterreicher (1986 und 1990) strukturiert, die hier im einzelnen nicht vorgestellt werden soll. Lediglich auf die von Koch/Oesterreicher eingeführte und begründete Begrifflichkeit sei hingewiesen: Die Begriffe “mündlich” und “schriftlich” drücken einerseits die klare Dichotomie “phonisch” vs. “graphisch” aus. Andererseits kennzeichnen sie aber in konzeptioneller Hinsicht ein Kontinuum von Diskursvarietäten, das von dem Extrempol eines Diskurses ungeplanter, spontaner Mündlichkeit, wie sie durch kommunikative Nähe hervorgebracht wird, bis zum anderen Extrempol äußerst geplanter, elaborierter, räumliche und zeitliche Distanz überwindender Schriftlichkeit reicht. Koch/Oesterreicher haben entsprechend den kommunikativen Parametern die Termini “Nähesprache” und “Distanzsprache” geprägt. In dieser Begrifflichkeit bezeichne ich nachfolgend Imperative, die in nächsprachlichen Diskursen auftreten, als

³ Vargas Llosa selbst hat auf die seiner Meinung nach außerordentliche Bedeutung formaler Elemente – zu denen die sprachlichen gehören – hingewiesen und sieht sie zuweilen in der Funktion eines Protagonisten oder eines Tatbestandes der Fiktion: “[...] la forma es algo tan visible, tan presente en la narración, que ella hace las veces de protagonista y actúa como un personaje de carne y hueso más o figura como un *hecho*, ni más ni menos que las pasiones, crímenes o cataclismos de su anécdota” (Vargas Llosa 1990: 80). – Er bezieht diese Aussage auf Romane William Faulkners; sie ist aber ebenso auf seine eigenen Texte anzuwenden.

“nähesprachliche Imperative”, und diejenigen, die in distanzsprachlichen Diskursen begegnen, als “distanzsprachliche Imperative”. Dabei ist eine Prämisse anzusetzen: Ein literarisches Werk ist naturgemäß ein “geplanter” Text, ja es dürfte kaum einen geplanten Diskurs geben als diesen, zumal bei einem Autor wie Mario Vargas Llosa, von dessen Romanen jeweils mehrere Versionen vorhanden sind.⁴ Ein Roman konstituiert sich aber aus vielfältigen Diskursen (vgl. Bachtin 1987 und 1992), unter denen sich in unterschiedlichen Anteilen auch nähesprachliche befinden, die der Autor simuliert. Mit Paul Goetsch werden nähesprachliche Diskurse in literarischen Texten als “fingierte Mündlichkeit” bezeichnet (Goetsch 1985).

Zunächst schicke ich einige Bemerkungen zur grammatischen Kategorie Imperativ voraus, denen sich die Analysen nähesprachlicher und distanzsprachlicher Imperative, wie sie in den beiden erwähnten Texten auftreten, anschließen werden.

Zur grammatischen Kategorie Imperativ

Der Imperativ drückt “in seiner hauptsächlichen Verwendungsweise”, so Bußmann im Lexikon der Sprachwissenschaft (1990: 325), eine Handlungsaufforderung bzw. ein Handlungsverbot aus. Aufforderungen oder Verbote sprechen diejenigen aus, die – sei es prinzipiell, sei es aktuell – die Autorität dazu innehaben. Der Sprecher, der sich der sprachlichen Kategorie Imperativ bedient, befiehlt und herrscht, könnte man denken. Das allerdings wäre eine allzu schlichte Sichtweise; der Imperativ übernimmt vielmehr zahlreiche weitere Funktionen (Bußmann 1990: 325). Er ist eine Teilkategorie des Modus des Verbs, und dies hat in linguistischer Sicht die Folge, daß er viel mit Subjektivität zu tun hat, denn der Modus drückt die – ich zitiere – “subjektive Stellungnahme des Sprechers zu dem durch die Aussage bezeichneten Sachverhalt” (Bußmann 1990: 496) aus. Mario Wandruszka spricht im Zusammenhang mit dem Modus Imperativ nicht mehr von “subjektiver Stellungnahme”, sondern von “psychischer Perspektive”, wenn er feststellt:

⁴ Vgl. Special Collection der Bibliothek der Princeton University, Mario Vargas Llosa Papers, C 0641.

“*Komm!* = Ich will, daß du kommst! – das ist dein Kommen in der psychischen Perspektive meines Wollens. Für diese psychische Perspektive des Wollens, für diese psychische Modalität besitzen wir in unseren Sprachen den instrumentalen Modus des Imperativs” (Wandruszka 1969: 382).

Hier ist also von Aufforderung oder gar Befehl keine Rede mehr, und in der Tat kann der Imperativ daneben auch Ratschlag, Ermahnung, Ermunterung, flehentliche Bitte, Lockung, Angebot, Verführung, Warnung, Verbot, Drohung und manches andere mehr bedeuten. Alles dieses kann allerdings auch im sogenannten “Null-Modus” Indikativ gesagt werden; da treten dann sprachliche Mittel wie beispielsweise Modaladverbien, ethische Dative oder parasprachliche Mittel wie Intonation und Gestik bzw. graphische Mittel wie Ausrufezeichen auf (Du sprichst mir nie mehr davon!).

Nelson Cartagena/Hans-Martin Gauger (1989) beschreiben den Modus Imperativ, den sie allenfalls als “spezifischen Fall von Modalität” anerkennen, nicht in dem Kapitel “Formen der Modalität”, sondern räumen ihm ein eigenes ein und fassen seine Erscheinungsformen unter der Bezeichnung “Exhortation” zusammen.

Nähesprachliche Imperative in *La casa verde*

Die Anselmo-Antonia-Sequenzen in *La casa verde* (Vargas Llosa 1965: 320-324; 344-349; 366-370) sind im Tempus des Präsens und überwiegend im Modus des Imperativs verfaßt. Wie ist dieser Modus hier aufzufassen? Als sprachliche Kategorie gehört er zu den “Exhortationen an den Angeredeten ohne Einschluß des Redenden”, und zwar, in der Begrifflichkeit von Cartagena/Gauger (1989: 535-536), als “nicht-distanzierte Form”. Der Angeredete ist Anselmo; wer aber ist hier der Redende?

Der Autor selbst hat die Piuraner als Redende bestimmt:

“Esas órdenes (esos imperativos) revelan la clave del asunto: la novela reproduce objetivamente el proceso de creación que ha llevado a cabo la población mangache de esa historia ‘mítica’ [...] son los piuranos los que

ordenan a Anselmo que recree sus amores con la ciega"⁵ (Hervorhebung im Text).

Oviedo bezweifelt dies; er glaubt vielmehr, daß der Autor selbst hier mit der Stimme der Mangachería und in ihrem Namen spricht (Oviedo 1982: 177). Martín spricht poetisch, aber vage von "Monólogos y diálogos surgidos de un abismo narrativo que son como ecos del lejano pasado, sugieren sus voces misteriosas al futuro" (Martín 1979: 244). Rita Gnutzmann hält eine Lektüre für berechtigt, gemäß der das "du" die Stimme des sterbenden Anselmo ist, der sich im Augenblick der Beichte die Erinnerung an jenen wichtigsten Abschnitt seines Lebens zudiktiert, eine durch die Distanz verzerrte Erinnerung (Gnutzmann 1992: 85). Diese Auffassung wird gestützt durch den letzten Satz der Anselmo-Antonia-Sequenzen:

"[...] y todavía un esfuerzo final y pregúntate si alguna vez te resignaste, y si es porque ella murió o porque eres viejo que estás conforme con la idea de morir tú mismo" (Vargas Llosa 1965: 370).

Auch der Autor selbst läßt diese Möglichkeit zu:

"The voice would at times be so close to Anselmo's own that it would seem to mix with his, to be his. But at the same time it would have a liquid quality; a certain atemporality; a suspicious, solemn tone that would denote in some way the mythical background of this story" (Vargas Llosa 1991: 76).

Folgt man dieser Lektüre, dann bietet sich das Paradox einer – nach linguistischen Gesichtspunkten – Exhortation an den Angeredeten ohne Einschluß des Redenden (s. o.), in der dieser dennoch eingeschlossen ist, weil Angeredeter und Redender ein und dieselbe Person sind. Da sie andererseits in zwei unterschiedlichen Lebensabschnitten sprechen, hätten wir es doch wieder mit zwei Personen zu tun: dem sterbenden Anselmo als Redendem und dem etwa Fünfzigjährigen als Angeredetem.

Die Zuordnung ist nicht entscheidbar und soll es wohl auch nicht sein. In Abwandlung von Thomas Manns Charakterisierung des Erzählers als des "raunenden Beschwörers des Imperfekts" (vgl. Mann 1967:

⁵ Brief vom 11.2. 1967, zitiert von Luchting (1972: 355-356; nach Oviedo 1982: 176). Vgl. auch Vargas Llosa (1971: 56).

5) haben wir es hier mit einem “raunenden Beschwörer des Imperativs” zu tun, der dem Protagonisten Anselmo in den drei Sequenzen eine Liebesgeschichte einflüstert, die nicht nur Vargas Llosas damaliger Übersetzer Wolfgang A. Luchting für meisterhaft und singulär hält.⁶

Die Erzählung dieser Liebesgeschichte ist eine Mischung aus poetischem, distanzsprachlichem Diskurs im indikativischen Präsens (vgl. beispielsweise die Beschreibung des Flusses, Vargas Llosa 1965: 347), innovativen Stilisierungen fingierter Mündlichkeit, die den ganzen Roman auszeichnen (z. B. elliptischer *estilo directo*: “Y él irá a visitarlo pronto, tú claro muchacho, búscame”, Vargas Llosa 1965: 320), und Imperativen. Form und Inhalte dieser Geschichte, wie sie jetzt vorliegt, standen erst am Ende der verschiedenen Versionen, die Vargas Llosa schließlich zu der endgültigen Fassung dieses Romans geführt haben. In der schier nicht endenwollenden Korrespondenz, die Luchting ihm aufzwang, kämpfte er buchstäblich um jedes Komma seiner definitiven Version. Dort klingt an, wie er auch um die Antonia-Anselmo-Sequenzen gerungen hat; am 11. Februar 1967 schrieb er dem Übersetzer:

“SI HUBIERA UNA COMA DESPUES DE tú TODO SE IRIA AL CARAJIO Y MI TRABAJO DE MESES EN ESTAS PAGINAS NO TENDRIA VALOR ALGUNO”⁷ [Groß- und Kleinschreibung im Original].

Luchting hatte große Probleme mit der Übersetzung von *La casa verde* und befand zu dem Roman allgemein, er habe noch nie etwas derart Schwieriges gesehen (vgl. MVLL Papers, Brief von Luchting vom 15.1.1966). Am 2. Februar 1967 schrieb er an Vargas Llosa: “[...] estoy trabajando en los pasajes más difíciles del libro: los de Anselmo hablando de sí mismo, sobre Toñita” (a.a.O.). Die Relation “de sí mismo” ist ein Indiz für die Natur der Probleme, die ihm der Text bereitete: Wenn er von vornherein erkannt hätte, daß Anselmo nicht *de sí mismo*, son-

⁶ “Mario, toda esta secuencia de la que tratan mis preguntas, o sea la escena de la seducción, está simplemente fabulosa, magistralmente hecha. Te felicito – yo no conozco, en la literatura, ninguna escena como ésta.” – MVLL Papers, C 0641, Box 13, Folder 29, Brief von Luchting vom 2.2. 1967. Der Geltungsbereich dieses Urteils über die Verführungsszene (Vargas Llosa 1965: 348) kann meiner Ansicht nach auf alle drei Sequenzen ausgedehnt werden.

⁷ Wolfgang A. Luchting Papers, Special Collection der Bibliothek der Princeton University, C 0793, Box 3, Folder 8.

dern *a sí mismo* spricht, hätte er nicht so viele Verständnisfragen bezüglich der Modi der Verben stellen müssen. Die Homonymie der Verben der 3. Ps. Sing. im Indikativ mit den Imperativformen der nicht-distanzierten Form (z. B. *despierta* = ¡despierta!), die wegen fehlender Ausrufezeichen nicht desambiguiert wird, mußte Vargas Llosa in langen erläuternden Briefen aufklären.⁸

Jede der drei Sequenzen ist ein ununterbrochenes Textkontinuum. Die erste Sequenz schildert die allmähliche Annäherung Anselmos und Antonias bis zu einem Stadium dieser Beziehung, das von Anselmos grenzenloser Liebe und Antonias kindlicher Zutraulichkeit bestimmt ist:

“Ahora sí, atrevete, anda a su banco todas las mañanas, toca sus cabellos, cómprale fruta, llévala a la ‘*Estrella del Norte*’, pasea con ella bajo el sol ardiente, quírela tanto como en esos días” (Vargas Llosa 1965: 324).

Die allmähliche Entwicklung dieser Gefühle wird im scheinbar unstrukturierten Textkontinuum durch einen unvermittelt eingeschobenen fingierten Dialog in verschiedene Phasen eingeteilt: Zunächst ist Anselmo durch seine unklaren Gefühle Antonia gegenüber, seine Befindlichkeiten, wenn er ihrer ansichtig wird, verwirrt. Er findet nach den langen Nächten in seiner *casa verde* keine Ruhe, wenn er sich morgens schlafen legt: “anda a sentarte a ‘*La Estrella del Norte*’” (Vargas Llosa 1965: 320) verordnet ihm die unbekannte – vielleicht seine innere – Stimme. Dort sitzt er, hat den Platz mit der *glorieta* im Auge und wartet darauf, daß Antonia von ihrer Pflegemutter, der Wäscherin Jaura, auf die Bank gesetzt wird:

“Y ahí se va la gallinaza dando varazos al piajeno, enderézate en la silla, acomódate mejor, sigue mirándola, ¿*Viene de frente el amor, la cara al aire, viene disimulado? Y tú es pena, ternura, compasión, gana de hacerle regalos. Déjale la rienda floja y que vaya como quiera, al paso, al trote, al galope, él sabe adónde, es temprano*” (Vargas Llosa 1965: 320; meine Hervorhebung).

⁸ Übrigens scheint auch Efraín Kristal (1998: 52) ähnliche Probleme gehabt zu haben: “He [Vargas Llosa] created a subtle narrative point of view to present this unusual relationship: a present-tense second-person monologue, a voice that speaks to Don Anselmo or to his conscience and asks him questions and *sometimes* even gives him commands” (meine Hervorhebung).

Wer hier nach dem Wesen der Liebe fragt, ist letztlich ungewiß; entscheidend ist die Funktion des fiktiven Dialogs, der in die Serie der Imperative eingeschaltet ist: Er trennt zwei Phasen der Liebesgeschichte. Die erste schildert, wie Anselmo von vager Unruhe und Ungeduld erfaßt ist und durch Antonias Erscheinen sozusagen innerlich befriedet wird. Die zweite Phase, die dem fiktiven Dialog über die Liebe folgt, liegt zeitlich bereits später; der Imperativ “*déjale la rienda floja*”, auf Anselmos Pferd referierend, leitet diese zweite Episode ein, in der Anselmo in die Stadt reitet und sich in der *Estrella del Norte* – “*la cólera en el corazón*” (Vargas Llosa 1965: 321) – betrinkt: Er wagt es nicht wie andere, Antonia in der *Estrella del Norte* etwas zu spendieren, um auf diese Weise in näheren Kontakt zu ihr zu kommen.

Unvermittelt erscheint im Textkontinuum auf die Frage “¿[...] viene disimulado [el amor; s. o.]?” eine Antwort, die wiederum eine andere Episode einleitet:

“Sí, viene disimulado, al principio parecía compasión [...]” (Vargas Llosa 1965: 321),

und nun soll sich Anselmo des tragischen Überfalls erinnern, nach dem Geier der zusammengeschlagenen Antonia Augen und Zunge herausgerissen haben:

“Trata de imaginar [...] Trata de ver [...] Trata de adivinar...” (Vargas Llosa 1965: 321).

Trauer und Wut sind so groß, daß er Jagd auf Geier macht:

“[...] saca tu revólver, mátalo, y ahí hay otro y mátalo, y las habitantas qué le pasa, patrón, por qué tanto odio con los gallinazos, qué le han hecho, y tú bala carajo, túmbalos, perfóralos” (Vargas Llosa 1965: 321).

Die Antwort wird immer konkreter:

“Disfrazado de pena, de cariño [...] Primero curiosidad, después algo que parecía lástima, y de repente, miedo de preguntar [...] ¿Afecto, compasión? Ya se estaba quitando los disfraces [...] y ahí, de nuevo, el rubor, el flujo tibio bajo la piel, e, intempestiva, *la verdad*” (Vargas Llosa 1965: 321-322; meine Hervorhebung).

Die Wahrheit ist, daß der Fünfzigjährige die Sechzehnjährige, zudem Schwerbehinderte, liebt. Anselmo gewinnt – in der Version des unbe-

kannten Zurauners – Antonias Zutraulichkeit, dann Zuneigung, schließlich Liebe. Die Imperative, die diese Liebesbeziehung diktieren, sind voller Zärtlichkeit und Poesie und alternieren und verschmelzen im Satz mit traditionellen rhetorischen Figuren und Stilmitteln wie Synästhesien, poetischen Vergleichen, Metaphern, Thema/Rhema-Inversionen einerseits und innovativen Redeerwählungsverfahren, elliptischen Konstruktionen, nähesprachlichen Elementen wie Aposiopesen u. ä. andererseits. Sie sind voller Erotik, die – anders als in den *Cuadernos* – nicht parodistisch abgetönt oder gebrochen ist.

Einige Beispiele:

Synästhesien:

“[...] oye su mano en la tuya, su misterioso mensaje, descifra esa voz de secretas presiones y leves pellizcos, y todo el tiempo Toñita, Toñita, Toñita” (Vargas Llosa 1965: 346).

Vergleich:

“[...] siente sus brazos en tu cuello como un collar vivo” (Vargas Llosa 1965: 347).

Thema/Rhema-Inversion:

“[...] siente tu boca en su mejilla [...] y así, como la superficie que cede bajo tus labios es de fragante la lluvia en el verano caluroso” (Vargas Llosa 1965: 346).

Elliptische Konstruktionen/Aposiopesen:

“[...] y dile tus rodillas son, y tus caderas son, y tus hombros son, y lo que sientes, y que la quieres, siempre que la quieres” (Vargas Llosa 1965: 348).

Die Verführungsszene konstituieren extreme Häufungen von Imperativen des raunenden Diktierers:

“Háblale al oído, siéntala en tus rodillas, no la fuerces, ten paciencia, acaríciala apenas o mejor respírala sin tocarla [...] Háblale, murmúrale, descálzala con delicadeza, besa sus pies [...] bésala todo el tiempo, ahí sus tobillos tan delgados y sus rodillas duras y redondas” (Vargas Llosa 1965: 348).

Mit fortschreitender Entwicklung der Liebesbeziehung von Anselmo und Antonia gehen die Imperative nicht mehr nur von der unbekannten

Stimme aus, sondern auch von Anselmo selbst. Ein Beispiel der Verschmelzung von Imperativen Anselmos und des unbekannten Diktierers ist das folgende:

“Tú ven, Toñita, sentémonos aquí, descansarán un rato y seguirán paseando” (Vargas Llosa 1965: 366).

Es beginnt mit einem Imperativ, den ich in Anlehnung an den von Vargas Llosa erfundenen elliptischen *estilo directo* (z. B. Tú ven = Tú dices: Ven, ...) ebenfalls elliptisch nennen möchte, denn im obigen Zitat würde in der Logik dieser Imperative des Kollektivs der Mangachería von Piura die vollständige Anordnung natürlich lauten: “Di: ‘Ven, Toñita ...’” oder, in der betonten Form, “Tú di: ‘Ven, Toñita ...’”. Es geht weiter mit dem Imperativ unter Einschluß des Redenden, hier im Gegensatz zu einem Beispiel aus den *Cuadernos*, in dem auch ein solcher Imperativ nur an den Angeredeten gerichtet ist (vgl. unten S. 323), wirklich den Redenden einschließend (*sentémonos aquí*), und endet mit der Exhortation im Futur, mit der der Unbekannte bzw. das Kollektiv der Mangachería Anselmo und Antonia anspricht, und die wiederum ein Beispiel für die “funktionelle Äquivalenz zwischen dem Imperativ und dem Futurum des Indikativs” (Wandruszka 1969: 382) ist.

Die außerordentliche Wirkung dieser Antonia-Anselmo-Sequenzen wird einerseits von der kurz skizzierten sprachlichen Ästhetik des Textes hervorgerufen. Die Involviertheit des Lesers dürfte andererseits auf den vorherrschenden Modus des Imperativs zurückzuführen sein: Die Modalität dieser sprachlichen Form markiert die intersubjektive Beziehung, die Beziehung zwischen einem EGO und einem ALTER. Der Leser fühlt sich in diese intersubjektive Beziehung unterschwellig einbezogen und kann sich wechselweise mit dem *énonciateur* und dem *co-énonciateur* identifizieren.⁹ Auch das Phänomen von *tension* und *modulation*, das nach Vion die kommunikative Interaktion in der Weise bestimmt, daß ein beständiges Oszillieren zwischen *tension* und *modulation* festzustellen ist, kann als linguistische Erklärung der Wirkung dieser Sequenzen herangezogen werden:¹⁰ In diesem literarischen Text überwiegt

⁹ Vgl. z. B. Vignaux (1988: 110-111; zitiert bei Vion 1992: 238).

¹⁰ Vgl. Vion (1992: bes. 243-248). Vion führt gute Gründe an, die Ergebnisse seiner Gesprächsanalyse generalisieren zu können.

durch den vorherrschenden Modus des Imperativs das Moment der Spannung, was sich auf den Leser überträgt. Der Inhalt dieser Liebesgeschichte wirkt vor allem durch sprachliche und formale Mittel. Der an sich abstoßende Plot – ein minderjähriges und schwerbehindertes Mädchen wird von einem fünfzigjährigen Bordellbesitzer entführt, in seinem Bordell festgehalten, wird schwanger und stirbt bei der Geburt des Kindes – verwandelt sich durch sprachliche Elemente, die vorwiegend dem nächsprachlichen Diskurs entnommen sind, aber in raffinierter Kombination von distanzsprachlichen, poetischen Elementen durchsetzt sind, in eine anrührende Liebesgeschichte, die auf den Leser sympathieerweckend, ja erotisierend wirkt.

Nähsprachliche Imperative in *Los cuadernos de don Rigoberto*

In den meisten Kapiteln der *Cuadernos* begegnen Imperative auf Schritt und Tritt, allein auf den ersten sechs Seiten zweiundzwanzig. Hier stehen sie im Zusammenhang mit dem Wiederauftauchen Fonchitos, seiner Bitte um Verzeihung und den Reaktionen Doña Lucrecias und Justinianas. Dementsprechend handelt es sich in hoher Frequenz um Kommunikationsverben, die dem gesprochenen Diskurs gemäß redundant auftreten, darunter mehrheitlich “decir”.¹¹ Die unterschiedlichen pragmatischen Funktionen, die der Imperativ-Form dieses Verbs hier jeweils zugrundeliegen, sind eine schöne Demonstration dessen, was Cartagena/Gauger (1989: 530) als “Elastizität sprachlicher Formen” bezeichnen: Als Imperativ mit dem Wert ‘Betteln’ ist zu definieren, wenn Fonchito sagt: “Dime que me perdonas, madrastra –imploró–. Dímelo, dímelo” (Vargas Llosa 1997: 10); als ‘Warnung’ Justinianas in der Negation: “No se lo diga”, denn sie sieht kommendes Unheil bereits voraus; als ‘Protest’ Fonchitos: “No digas eso, Justita”, denn er findet sich ungerecht behandelt; als ‘Zurechtweisung’: “No digas lisuras, madrastra [...] No las digas”, denn er ist der Ansicht, daß vulgärsprachliche Ausdrücke nicht zu Lucrecia passen (alles Vargas Llosa 1997: 12).

¹¹ Vgl. Beinhauer (1978: 353): “Las repeticiones de palabras aisladas o de oraciones enteras pueden obedecer a diversas motivaciones psicológicas. El tipo de repetición afectiva ocurre sobre todo en el imperativo: ¡cállate, hombre, cállate!”

Wiederholte Male wird auch zum Ausdruck gebracht, daß Fonchito das Haus verlassen soll: “[...] bótelo, señora”, “Váyase, niño Alfonso [...] Anda vete, Fonchito”, “Ahora, dame gusto. Anda vete, por favor” (Vargas Llosa 1997: 12, 11, 14). Die pragmatischen Werte aller dieser Imperative unterscheiden sich in schwächeren oder stärkeren Nuancen voneinander, die durch verba dicendi, Kontexte etc. hergestellt werden. Ausführlicher möchte ich zunächst nur den Imperativ untersuchen, der zuerst begegnet und von Fonchito ausgeht:

“–¡No te mueras! – gritó el niño, asustado” (Vargas Llosa 1997: 9).

Zunächst sei angemerkt, daß dieser verneinte Imperativ des Verbs *morir* in der gesprochenen Sprache des Wirklichkeitsfeldes viel seltener als sein affirmatives Gegenstück “¡Muérete!” begegnet. Dieses tritt vorzugsweise in Dialogen einander vertrauter, unter Umständen herzlich zugetaner Personen auf und ist somit durch die Parameter Dialog, Vertrautheit der Partner, *face-to-face*-Interaktion, Spontaneität, ‘involvement’, Expressivität, Affektivität eindeutig der Nähesprache zuzurechnen (Koch/Oesterreicher 1986: 23). Häufig erscheint dieser Imperativ neben substantivierten Adjektiven, mit denen das Gegenüber beschrieben wird, und mit indikativischen Kennzeichnungen der eigenen Gefühle; so setzt ihn auch Vargas Llosa ein, z. B. in *Conversación en la Catedral*, wenn Tete ihren Bruder Santiago beschimpft:

“–Maldito, imbécil, te odio, muérete” (Vargas Llosa 1969: 79).

Oder in *Pantaleón y las visitadoras* in dem ehelichen Gespräch zwischen Pochita und Pantaleón:

“–Te odio, muérete, por qué no me das gusto –le tira una almohada Pochita–. No hables como chino, Panta” (Vargas Llosa 1973: 114).

Dieser nähesprachliche Imperativ drückt pragmatisch nun nicht das Sterben Santiagos und Pantaleóns in der psychischen Perspektive des Wollens der Schwester bzw. Gattin aus, sondern allenfalls eine Beschimpfung, die Tetes bzw. Pochitas Erbstoßtheit hyperbolisch verbalisiert. Mit Gauger könnte man auch von einer metaphorischen Verwendung sprechen (Cartagena/Gauger 1989: 529).

Fonchitos negierte Form “¡No te mueras!” hat dagegen viel mit dem Tod zu tun. Doña Lucrecia ist, kaum daß sie der goldenen Locken und

blauen Augen ihres Stiefsohns ansichtig geworden ist, in einen Zustand versetzt worden, der sie in Schwindel befangen, kraftlos und bleich – also wie leblos – auf die Bank neben der Haustür niedersinken läßt. Der Leser, der sich noch des Vorgängerromans *Elogio de la madrastra* (Vargas Llosa 1988) besinnt, wird unweigerlich an Befindlichkeiten Lucrecias nach einem Zusammensein mit Fonchito erinnert:

“Ella salió de la habitación mareada y poco menos que a tropezones [...] Estaba desfalleciente” (Vargas Llosa 1988: 115).

Daß sie beim bloßen Wiedersehen nun wiederum einer Ohnmacht nahe ist, befremdet den Leser nach allem, was geschehen ist, nicht. Fonchito andererseits erschrickt so sehr über den Zustand seiner Stiefmutter, daß er mit dem Imperativ “¡No te mueras!” pragmatisch seine Besorgnis und seinen Wunsch nach Besserung der Befindlichkeit seiner Stiefmutter zum Ausdruck bringt.

Damit ist dieser Imperativ semantisch-pragmatisch allerdings noch nicht erschöpfend analysiert: Aus dem Fortgang der Szene erhellt nämlich, daß dieser Imperativ “¡No te mueras!” unterschwellig noch eine ganz andere Konnotation in sich birgt:

“–¡No te mueras! – gritó el niño.

Y doña Lucrecia –*sentía que se iba*– vio a la figurita infantil cruzar el umbral, cerrar la puerta, caer de rodillas a sus pies, cogerle las manos y sobárselas, atolondrado: ‘No te mueras, *no te desmayes*, por favor’” (Vargas Llosa 1997: 9; meine Hervorhebungen).

Die Redewendung “irse”, die im obigen Zitat an der Oberfläche eine beginnende Ohnmacht andeutet – was ja auch der folgende Imperativ “no te desmayes” zu bestätigen scheint –, ist im Lichte der metasprachlichen Reflexionen doña Lucrecias zu sehen, mit denen sie sich an Rigobertos einschlägige Sprachkommentare erinnert:

“Su marido le había asegurado que la nueva generación ya no decía ‘irse’ sino ‘venirse’, lo que graficaba, también en el delicado territorio venusino, la influencia del inglés, pues los gringos y las gringas cuando hacían el amor ‘se venían’ (*to come*) y no se iban, como los latinos, a ninguna parte” (Vargas Llosa 1997: 272).

Für “ese hermoso final [...] erótico” (Vargas Llosa 1997: 272) steht das Reflexivverb “irse”.¹² Das heißt auch, daß es um die Ekstase geht, die Georges Bataille als “un dépassement intolérable de l’être” beschreibt, und die nach ihm niemand erreichen kann, der nicht – und sei es nur in der Ferne – den Tod, die Vernichtung vor sich sieht.¹³

Schon der Anblick Fonchitos versetzt Lucrecia in Ekstase; er übt nach ihren eigenen Worten eine seltsame Macht über sie aus:

“No tengo defensas contra ese niño [...] Tiene poderes, tiene algo, no sé qué” (Vargas Llosa 1997: 373-374).

Justiniana ist ebenfalls wehrlos gegen Fonchito, ohne sich die Macht, die er über sie hat, erklären zu können:

“–Es que ese niño tiene no sé qué –se excusó Justiniana, encogiendo los hombros–. Hace que a una se le llene la cabeza de pecados” (Vargas Llosa 1997: 39).

Das ist eine offenbar satanische Macht; parallel dazu wird immer wieder Fonchitos engelhafte Erscheinung evoziert. Vargas Llosa hat Bataille rezipiert und verschiedentlich analysiert¹⁴ und stellt fest: “Bataille vio siempre en el hombre una jaula de ángeles y demonios” (Vargas Llosa 21990b: 10). In diesem Sinn ist Fonchito als Prototyp konzipiert: Die Attribute “Judas”, “Lucifer”, “víbora con cara de ángel”, “Belcebú”, “capaz de las peores cosas”, “este diablito de Alfonso”, “Mefistófeles”, “Luzbel” einerseits (Vargas Llosa 1997: 12, 34, 13, 15, 33, 280) und “Niño Jesús”, “querube”, “bello como un arcángel” andererseits (Vargas Llosa 1997: 12, 16, 33), mit denen Lucrecia und Justiana ihn ausdrücklich oder in Gedanken belegen, sprechen eine deutliche Sprache.

Der Roman wird also auf der ersten Seite seines ersten Kapitels “El regreso de Fonchito” durch die Wiedersehensszene und mit dem Instru-

¹² Nach Lucrecias metasprachlichen Reflexionen verwenden sie und Rigoberto angeblich auch das Verb “terminar” (Vargas Llosa 1997: 272); dies kommt allerdings sonst nicht vor. Vgl.: “–Yo también me estoy yendo. Vámonos juntos, te amo” (Vargas Llosa 1997: 376).

¹³ Vgl. Bataille (1981: 11): “Nous ne parvenons à l’extase, sinon, fût-elle lointaine, dans la perspective de la mort, de ce qui nous détruit”.

¹⁴ Z. B. unter den Titeln “Bataille o el rescate del mal” (Vargas Llosa 21990: 9-29) oder “El placer glacial” (21990: 107-134).

ment des Imperativs “¡No te mueras!” in den Kontext von Erotik und Ekstase gestellt; sogar auf die Transgression, von der Bataille spricht, wird metonymisch angespielt: “[Lucrecia] vio a la figurita infantil cruzar el umbral” (Vargas Llosa 1997: 9). Dieser Kontext von Erotik, Ekstase und Transgression wird allerdings, wie noch zu sehen sein wird, mit mancherlei formalen und inhaltlichen Mitteln ironisch-parodistisch gebrochen.

Zahlreiche Imperative begegnen auch in den stark dialogischen Kapiteln, in denen die Besuche Fonchitos bei Lucrecia erzählt werden. Gleich bei seinem ersten Besuch kündigt Fonchito an, daß er wiederkommen werde, um Lucrecia seine Zeichnungen zu zeigen und mit ihr über seinen bevorzugten Künstler Egon Schiele zu sprechen, denn er findet: “Sus cuadros son lindísimos” (Vargas Llosa 1997: 31). Das dem Sachverhalt wenig angemessene Adjektiv läßt befürchten, daß er anderes im Sinn hat, und in der Tat bieten sich gerade Schiele und seine Bilder für Betrachtungen an, die Lucrecia beunruhigen, denn die Bedeutung Egon Schieles liegt nach Auffassung von Kunsthistorikern in seinem skrupellosen, tabuverletzenden Umgang mit den beiden Extrempolen Sexualität und Tod; auch er wird mit Georges Bataille in Zusammenhang gebracht:

“Die Zwanghaftigkeit seiner Erotik, die verkrampften Stellungen, insbesondere aber die Entblößungsmanie zeigen Parallelen zu den Obsessionen von Georges Bataille. [...] Die destruktiven Elemente dienen weniger offensichtlich einem gesteigerten Lustgewinn, vielmehr scheint die zur Auflösung strebende Erotik im Dienste eines Todestriebes zu stehen” (Lang 1995: 93).

Egon Schiele und seine Bilder sind Dreh- und Angelpunkt der Besuche Fonchitos, und eines Tages ertönt der Imperativ:

“–Ponte como la señora del *Desnudo reclinado con medias verdes* –entonó la melíflua vocecita–. ¡Solo un ratito, madrastra!” (Vargas Llosa 1997: 77).

Damit beginnt das Spiel der lebenden Bilder, dessen unabdingbare Regieanweisungen viele Imperative, deren Menge sich mit steigender Anzahl der beteiligten Personen zwangsläufig erhöhen muß, und so erfordert die Darstellung der “Zwei Mädchen, in verschränkter Stellung

liegend”¹⁵ zahlreiche Imperative Fonchitos an die Adresse Lucrecias und Justinianas: “No te muevas [...] Date la vuelta [...] Échate a su lado [...] La mano así [...] Imítala [...] pásaselo [...] dóblate [...] Levanta esta mano [...] pónsela [...] abre los dedos” (Vargas Llosa 1997: 82). Man darf sie sich mit dem Wert ‘Ermunterung’, vielleicht sogar ‘Anfeuerung’ denken. Fonchito verläßt sein lebendes Bild “Zwei Mädchen, in verschränkter Stellung liegend”; seine Darstellerinnen liegen “solas, tendidas, entreveradas, abandonadas, perdidas en una fantasía de su [Fonchitos] pintor favorito” (Vargas Llosa 1997: 82-83) und sind der fiktionale Beweis der Auffassung eines Freundes Schieles, des Malers und Schauspielers Paris von Gütersloh, daß Leute, die Gruppen stellen nach berühmten Bildern, der Urwirkung des Kunstwerks näher seien als die lauten Ekstatiker (vgl. Nebenhay 1980: 153). Für Doña Lucrecia und Justiniana hat diese Urwirkung besondere Konsequenzen; sie werden mit der Nachstellung des Bildes in eine Stimmung versetzt, die beinahe außer Kontrolle geraten wäre: Doña Lucrecia gesteht ihrem Rigoberto später:

“Pues, por culpa de Fonchito casi hice el amor con Justiniana, una tarde en el Olivar” (Vargas Llosa 1997: 375).

Materiell differente Imperative treten in dem Kapitel *La semana ideal* (Vargas Llosa 1997: 51-74) auf: Don Rigoberto phantasiert sich in einer seiner einsamen Nächte eine gemeinsame Europa-Reise Lucrecias mit ihrem Jugendfreund Modesto zusammen. Rigoberto erträumt sich nicht nur die Reise, sondern auch deren Aufarbeitung in der erotisch aufgeladenen Atmosphäre ihres gemeinsamen Schlafzimmers. Lucrecia, die sonst mit Attributen wie *dócil*, *obediente*, *noble* belegt wird (Vargas Llosa 1997: 21, 324, 187), und die der Leser darüberhinaus ausschließlich mit ihren körperlichen Vorzügen kennenlernt, wird in dieser Binnenfiktion ausnahmsweise mit Autorität ausgestattet. Diese Autorität wird nirgends explizit beschrieben oder erläutert, sondern erhellt allein einerseits aus der materiellen Form der Imperative, die in dieser “semana ideal” zwischen Lucrecia und Modesto fallen, und andererseits aus den

¹⁵ 1915; Gouache und Bleistift, 32,8 x 49,7 cm. Wien, Graphische Sammlung Albertina (Angaben in Fischer 1994: 97).

psychologisch-pragmatischen Werten dieser Imperative, die ich hier mit dem Wert 'mütterlich' zusammenfassen möchte.

Mütterliche Imperative haben schon manches Kind abrupt den schönsten Illusionen entrissen, und dies widerfährt auch Modesto. Weil er sich wohlverhalten hat, sozusagen brav war, wird ihm eines Abends als Belohnung das Geschenk zuteil, Lucrecias nackten Körper betrachten zu dürfen.

“–Mi cuerpo entero –cantó ella–. *Entra*, cuando te llame. A mirar, solamente (Vargas Llosa 1997: 60; meine Hervorhebung).

Bald steht der respektvolle Modesto in Bewunderung wie angenagelt vor Lucrecia, bis er von einer zwar im Null-Modus des Indikativs verfaßten, aber dennoch pragmatisch eindeutigen Exhortation vertrieben wird:

“–Tengo sueño y creo que tú también, Pluto. Es hora de dormir” (Vargas Llosa 1997: 61)¹⁶

Trotz dieser mütterlichen Unerbittlichkeit wird Lucrecias Geschenk von Modesto-Pluto am folgenden Abend, und zwar zwischen zwei Strip-tease-Darbietungen in einer Bar und nach Verzehr einer Flasche Champagner, in seinem Wert hoch gewürdigt:

“Ni el tren eléctrico que me trajo Papá Noel al cumplir diez años se compara con tu regalo” (Vargas Llosa 1997: 62).

Dieser Vergleich infantilisiert Modesto; er ist die logische Entsprechung zu der obigen und den folgenden Formen der Exhortationen Lucrecias. Die Beziehungsstruktur zwischen Lucrecia und Modesto insinuiert, daß weibliche Autorität, so sie vorhanden ist, nur über infantile Wesen ausgeübt werden kann. Der Vergleich sorgt gleichzeitig für eine erbarungslose Brechung der erotischen Inhalte.

Am nächsten Abend darf der Dankbare seiner “hohen frouwe” bereits die Beine küssen, als sie in ihrem Schlafwagenabteil, mit einem Pyjama aus chinesischer Seide bekleidet, in ihrem oberen Bett sitzt und sich – Loreley läßt grüßen – die Haare bürstet. Pluto macht genußvollen

¹⁶ Es handelt sich um einen indirekten Sprechakt, “bei dem die vom Satztyp [...] des geäußerten Ausdrucks wörtlich indizierte Illokution von der tatsächlich vollzogenen Illokution abweicht” (Bußmann 1990: 330).

Gebrauch von dieser Lizenz, bis die Infinitiv-Exhortation mit *a* ertönt, die nach Cartagena/Gauger weniger barsch ist als die Infinitiv-Exhortation ohne *a* und eher in Richtung Ermunterung geht (Cartagena/Gauger 1989: 537):

“–Y ahora, *a dormir* – ordenó doña Lucrecia” (Vargas Llosa 1997: 65; meine Hervorhebung).

Das ist übrigens der gleiche Imperativ, mit dem die Lucrecia des *Elogio de la madrastra* ein allzu herzlich werdendes nächtliches Beisammensein mit Fonchito beendet:

“–Bueno, y ahora a dormir –dijo, por fin, zafándose del niño. Se esforzó por lucir más desenvuelta de lo que estaba–. Si no, no te levantarás para el colegio, chiquitín” (Vargas Llosa 1988: 19).

Eine vorletzte Stufe der Klimax von Gunsterweisungen ist ein gemeinsames Bad, das nach einigen “disfuerzos talasoeróticos” (Vargas Llosa 1997: 69) mit einer Ankündigung beendet wird, die in pragmatischer Sicht ebenfalls ein Imperativ ist, und den Mütter besonders gern und häufig verwenden, weil er so schwer zu widerlegen ist:

“–Mañana será otro día, Pluto” (Vargas Llosa 1997: 69).

Der letzte Abend bringt endlich den Höhepunkt für Pluto, den er singend feiern muß, denn:

“Porque, si no cantaba, *fiasco*” (Vargas Llosa 1997: 73; Hervorhebung im Text).

Und so erschallt ein nächtliches Konzert in der Suite des Hotels einer Insel der venezianischen Lagune, ein Konzert von “huachaferías musicales” (Vargas Llosa 1997: 73). Rigoberto erträumt sich ebenfalls einen Höhepunkt der erträumten verbalen Aufarbeitung dieser Woche, und hier nehmen Lucrecias Exhortationen mit dem Wert ‘sanfte Vorschläge’ die Form der Interrogation an:

“–Por qué no haces la prueba de cantar algo, a grito pelado –le sugirió ella, con la aterciopelada voz de los mejores encuentros nocturnos–. Algo huachafo, amor. *La flor de la canela, Fumando espero, Brasil, terra de meu coração*. A ver qué pasa, Rigoberto” (Vargas Llosa 1997: 74; Hervorhebungen im Text).

Imperative anders gelagerter Autorität begegnen in Rigobertos erster metaerotischer Phantasterei *La noche de los gatos* (Vargas Llosa 1997: 19-29); er erträumt sich eine Szene, in der ein ungenannter Liebhaber Lucrecia mit Honig einreiben will, um sie von einem guten Dutzend Katzen abschlecken zu lassen, bevor er selbst aktiv wird. Aus einem Winkel des Zimmers ertönt dessen herrscherlicher Befehl:

“–Desnúdate” (Vargas Llosa 1997: 20).

Lucrecia weigert sich zunächst, doch ihr Herr und Meister bleibt unerbittlich, wenn auch bereits versöhnlicher:

“–Ven, ven aquí –ordenó el hombre del rincón, suavemente” (Vargas Llosa 1997: 20).

Und trotz ihres Ekels vor den Katzen gehorcht Lucrecia dem Befehl, “dócil, curiosa und anhelante” (Vargas Llosa 1997: 21). Die Formen der Imperative spiegeln auch hier hierarchische Verhältnisse wider; allerdings hat Lucrecia hier keinerlei Autorität oder Autonomie mehr inne, sondern ihr wird die sie auch sonst kennzeichnende Haltung einer eher gefügigen Frau zugeschrieben.

Auch Lucrecia hat ihre Phantasien, die sie allerdings nicht über irgendwelchen Heften entwickelt, sondern im traulichen Gespräch mit Justiniana. Sie erzählt ihr von einem erotischen Abenteuer zu dritt, das von einer vierten Person – so hoch auf einer Leiter stehend, daß sie beinahe schon die Zimmerdecke erreicht – beobachtet und mit wilden Strichen gezeichnet wird: natürlich Egon Schiele. Dieser sieht in Lucrecia lediglich ein Modell, ein zu zeichnendes Objekt, und entsprechend fallen seine Imperative aus:

“–No perdamos tiempo –dijo el muchacho, con frialdad y un ademán de fastidio–. Quitate esa peluca asquerosa y esos horribles aretes y collares. Te espero en el dormitorio. Ven desnuda” (Vargas Llosa 1997: 321).

Dabei ist die Form der Exhortation mit Einschluß des Redenden – “no perdamos tiempo” – ebenso als Imperativ ausschließlich an die Angeredete aufzufassen wie die nachfolgenden Imperative ohne Einschluß des Redenden. Auch Cartagena/Gauger weisen auf diese Funktion hin:

“Auch im Spanischen wird natürlich die Form der Exhortation mit Einschluß des Redenden “metaphorisch” zur Exhortation ausschließlich an den

oder die Angeredeten verwendet. Man wird hier, aufgrund des psychischen Tatbestands, nicht anders als bei der Interrogation in dieser Verwendung, von einem Universale reden dürfen" (Cartagena/Gauger 1989: 537).

Die distanzsprachlichen Imperative in *Los cuadernos de don Rigoberto*

Wenn Schiele und Bataille als Glieder einer Kette zu sehen sind, die noch manche anderen Namen umfassen müßte wie de Sade, Réage, de Berg, so möchte ich Vargas Llosa mit seinen *Cuadernos* trotz aller intertextueller Bezüge nicht ohne weiteres in diese Kette einreihen, sondern lese diesen Text als eine Parodie auf erotische bzw. pornographische Texte;¹⁷ Don Rigoberto ist für den *erotismo* das, was Pantaleón für den Militarismus war. Wie dieser in fanatischer Ausschließlichkeit seine Tage und Nächte dem Dienst am Vaterland weihet – er bekräftigt eines Tages seinem Vorgesetzten, dem General Scavino: "El Ejército es lo que más respeto y quiero en la vida" (Vargas Llosa 1973: 25) –, so weihet Don Rigoberto sein ganzes Sein jener "humanización inteligente y sensible del amor físico" (Vargas Llosa 1997: 283), der Erotik. Seine äußeren Merkmale *orejas de dumbo, nariz de zanahoria* bzw. *grandes orejas budistas, desvergonzada nariz, cara de oficinista* (Vargas Llosa 1997: 79, 16, 79), seine Charaktereigenschaften eines Ordnungsfetischisten, Sauberkeitsfanatikers und Bürokraten und sein Angewiesen-sein auf literarische und künstlerische Vermittlung in erotischen Kontexten allein weisen bereits auf den parodistischen Wert der *Cuadernos* hin. Wie im *Pantaleón* transportieren auch hier die distanzsprachlichen Textanteile einen Teil der Parodie.

¹⁷ Die Monothematik der Handlungsstränge weist ebenfalls auf die parodistische Anlage des Textes hin. Vgl. Vargas Llosa (1990a: 136). "Ocurre que, escindido de su contexto, convertido en la única perspectiva para describir o inventar la realidad humana, el sexo se desencarna, se vuelve abstracto, una construcción intelectual en la que el lector difícilmente puede identificar su propia vivencia. Por eso, la literatura que sólo aspira a ser erótica está condenada [...] a ser menor. No hay gran literatura erótica; o, mejor dicho, la gran literatura nunca ha sido sólo erótica, aunque dudo que haya gran literatura que, además de otras cosas, no sea también erótica."

Die *Cuadernos* weisen schon in der Romanstruktur exhortative Elemente auf; die Kapitel *Instrucciones para el arquitecto*, *Imperativos del sediento viajero* und *Prohibiciones a la belleza* rufen implizit und explizit diese Perspektive bereits im Titel auf und sollen deshalb genauer analysiert werden.

Die *Instrucciones para el arquitecto* (Vargas Llosa 1997: 16-19) sind in der Chronologie der Fiktion nicht nur vor den Anfang der *Cuadernos* zu setzen, sondern noch vor den Beginn von *Elogio* und verschränken damit ebenfalls, wie auch das obige Zitat (S. 317), die beiden Texte. Die Instruktionen bestehen inhaltlich eigentlich nur aus der einen, allem übergeordneten Anweisung an den Architekten, einen neuen Entwurf des Hauses zu zeichnen, in dem Rigoberto mit Lucrecia und Fonchito leben möchte. Daneben gibt es eine weitere, die ihr untergeordnet ist, nämlich einen offenen Kamin einzuplanen, der sich in der Nähe der Bücherregale und in Reichweite von Don Rigobertos Sessel zu befinden hat; er wird als Krematorium zu dienen haben, in dem die obsolet gewordenen Bücher und Bilder – Don Rigoberto hat sich akribisch auf eine Höchstzahl von viertausend Büchern und hundert Bildern festgelegt – verbrannt werden sollen. Rigoberto sieht in diesen Verbrennungsaktionen übrigens ein “sacrilegio cultural” und eine “transgresión ética” (Vargas Llosa 1997: 17), womit nochmals Begriffe Batailles aufgerufen werden. Diese beiden Instruktionen sind nun aber nicht im Modus des Imperativs, sondern durch Modalverben im Indikativ und als neutrale Beschreibungen gewünschter Zustände ausgedrückt, die nur unter pragmatischer Perspektive als Imperative zu interpretieren sind:

“Son esos cuatro millares de volúmenes y el centenar de lienzo y cartulinas estampadas lo que *debe* constituir la razón primordial del diseño que le he encargado [...]

Es imprescindible el detalle de la chimenea, que debe poder convertirse en horno crematorio de libros y grabados sobrantes, a mi discreción” (Vargas Llosa 1997: 17; meine Hervorhebungen).

Solche Formulierungen, die eine Verwendung des Verbmodus Imperativ umgehen, sind im Rahmen der Höflichkeitsforschung unter der Perspektive des Primats des Beziehungsaspekts (vgl. Watzlawick/Beavin/Jackson 1974) als höfliches Bitten interpretiert worden, bei dem “die eigentliche Aufforderungshandlung durch irgendeinen sprachlichen Indikator

in ihrer exhortativen Kraft bewußt geschwächt wird, wenn also der Wille von EGO indirekt auf ALTER übertragen wird" (Held 1995: 172).

Im übrigen aber besteht der Text in der Hauptsache aus der Begründung dieser Anordnungen. In dem Haus Rigobertos, seiner Welt, die im übrigen ausdrücklich von seinen Launen regiert werden wird, haben erste Priorität seine Bücher, Bilder und Stiche, die Hausbewohner werden Bürger zweiter Klasse sein. Der Architekt muß seinen ersten Entwurf revidieren und diesem Umstand Rechnung tragen:

"*Usted subordinará la comodidad, la seguridad y la holgura de los humanos a las de aquellos objetos*" (Vargas Llosa 1997: 17; meine Hervorhebung).

Später heißt es:

"La trinidad que forma mi familia, dicho sin blasfemia, está al servicio de esos objetos y *usted deberá estarlo también ...*" (Vargas Llosa 1997: 19; meine Hervorhebung).

Diese Exhortationen mit dem Futur sind im Spanischen wie im Deutschen nach Cartagena/Gauger "schwankend in ihrem Wert: dieser kann je nachdem kameradschaftlich oder autoritär oder beschwörend sein" (Cartagena/Gauger 1989: 537-538). Der Wert 'kameradschaftlich' ist bei einem Mann wie Rigoberto auszuschließen; der Kontext macht den Wert 'beschwörend' unmöglich. Diese Imperative haben zweifelsohne den Wert 'autoritär'; die Aufforderungshandlung ist bereits weniger geschwächt. In einer letzten Exhortation der distanzierten Form rafft Rigoberto noch einmal alle Höflichkeit zusammen und schließt seine *Instrucciones para el arquitecto* mit einem lakonischen modalen Imperativ, der als Beispiel einer Verhaltensstrategie des Musters 'direkte Unverblümtheit'¹⁸ dienen kann:

"Ahora, *dibuje*" (Vargas Llosa 1997: 19; meine Hervorhebung).

¹⁸ Vgl. die Übersetzung des Terminus "on record" von Brown/Levinson durch Valtl, hier zitiert nach Held (1995: 75).

Exkurs zur *huachafería*

Die *Instrucciones* sind übrigens in einem Diskurs verfaßt, der auf dem von Koch/Oesterreicher beschriebenen Kontinuum am Extrempol der Distanzsprachlichkeit anzuordnen wäre. Auf diesem Distanzpol ist in Peru auch ein Phänomen von Schriftlichkeit anzusiedeln, das innerhalb eines allgemeineren kulturellen Verhaltens zu sehen ist und das Vargas Llosa als *huachafería* definiert (vgl. Vargas Llosa ²1990b: 345-349). Schon lange trug er sich mit dem Gedanken, diese peruanische Eigenart literarisch zu verarbeiten. Außerordentlich positiv kommentiert Julio Ortega in seinem Brief vom 27.12. 1973 an Vargas Llosa dessen Idee, einen Roman über das Phänomen der *huachafería* zu schreiben.¹⁹ Dieses Vorhaben konnte Vargas Llosa wohl wegen dringlicherer Arbeiten lange nicht umsetzen; erst 1983 griff er das Thema wieder auf und verfaßte seinen humorigen Artikel “¿Un champancito, hermanito?” (in Vargas Llosa ²1990b: 345-349). Darin definiert und beschreibt er die *huachafería* mit sympathetischer Ironie als eine partikuläre, übrigens durch und durch urbane Erscheinung der peruanischen Kultur und setzt sich ausdrücklich von den Definitionen einiger Wörterbücher ab, die *huachafería* als Synonym für Kitsch – *cursi* – aufführen.²⁰

Im Unterschied zum Kitsch, den Vargas Llosa als Geschmacksverzerrung, als mißlungene Imitation eines bewunderten Modells definiert, sei die *huachafería* selbst ein Modell, und zwar ein Modell, auf eine eigene und sehr andere – peruanische – Art, erlesen und elegant zu sein. Die soziale und kulturelle Verortung dieses Modells sei mit Vargas Llosa nachfolgend kurz skizziert: Die *huachafería* ist in allen Bevölkerungsschichten anzutreffen; es gibt eine aristokratische und eine proletarische Variante, aber vor allem die Mittelschicht neigt dazu, die *huachafería* zu pflegen. Der sozialen Verbreitung der *huachafería* entspricht die kulturelle: Sie findet sich in zahlreichen Äußerungsformen des Lebens-

¹⁹ Mario Vargas Llosa Papers, Special Collection Call No. 0641, III. Correspondence A. 1957 - 1984, Box 16, Folder 18 (Julio Ortega).

²⁰ Z. B. Real Academia Española (1992), *Diccionario de la Lengua Española*: “huachafería. f. *Perú*. cursilería. huachafo, fa. adj. *Perú*. cursi. U.t.c.s.” (U.t.c.s.: úsase también como sustantivo; meine Erläuterung).

stils, allgemein kulturellen Artefakten und Symbolisierungen und in diskursiven Realisierungen. Hier allerdings konzentriert sie sich auf bestimmte Bereiche: Der technische und naturwissenschaftliche Diskurs ist wenig anfällig für *huachafería*, dagegen der gesellschaftswissenschaftliche umso mehr. Unter quantitativer und qualitativer Perspektive ganz oben angesiedelt ist sie im religiösen, im politischen und im literarischen Diskurs.

Die literarische *huachafería* äußert sich wiederum in sehr unterschiedlichen Formen; sie kann sich durch erlesene Lexeme, kunstvolle Syntax und geeignete Morpheme – allen voran durch Diminutive – manifestieren. Vargas Llosa nennt Schriftsteller, die mehr oder weniger zur *huachafería* neigen, und andere, die dies niemals tun. Sich selbst sieht er an der Seite derjenigen, die trotz redlicher Bemühungen, den *estilo huachafo* zu vermeiden, zuweilen scheitern: “la huachafería irrumpe siempre en algún momento en lo que escribimos, como un incurable vicio secreto” (Vargas Llosa ²1990b: 348). Diese Formulierung könnte vermuten lassen, daß der *huachafería estilística* ein gewisses Maß an Spontaneität anhafte und sie damit auf Nähesprachlichkeit hinweise. Das muß jedoch verneint werden: Der *estilo huachafo* oder auch einzelne Elemente dieser stilistischen Eigenart sind einem hohen Planungsaufwand zu verdanken, der allenfalls zu weit getrieben wird und dann Resultate zeitigt, die Vargas Llosa als *incurable vicio secreto* bezeichnet. Zur Illustrierung schließt Vargas Llosa seinen Artikel mit einer *frase huachafa*, die ich als ein Beispiel stilistischer *huachafería* zitiere:

“He escrito estas modestas líneas sin arrogancia intelectual, sólo con calor humano y sinceridad, pensando en esa maravillosa hechura de Dios, mi congénere: ¡el hombre!” (Vargas Llosa ²1990b: 349).

Meine These ist, daß Vargas Llosa mit *Los cuadernos de Don Rigoberto* den schon lange geplanten Roman zur *huachafería* verfaßt hat. Diese These werde ich an anderer Stelle ausführlicher vertreten;²¹ im vorliegenden Beitrag belege ich sie mit einigen sprachlichen Erscheinungen, wie sie unter anderem in dem Kapitel *Instrucciones para el arquitecto* auftreten. Formulierungen wie “no se resigne a prescindir de

²¹ Dissertation mit dem Arbeitstitel *Speech Appeal: Metasprachliche und sprachliche Elemente fingierter Mündlichkeit bei Mario Vargas Llosa* (in Vorbereitung).

los clientes” und “Lo exonero de los detalles de esta historia y lo traslado a la conclusión” (Vargas Llosa 1997: 16, 19) sind Beispiele dafür. Die Vorliebe Don Rigobertos für den *estilo huachafo* geht aber explizit auch aus einem Dialog zwischen dona Lucrecia und Fonchito hervor, Lucrecias Antwort auf ein anonymes Schreiben betreffend, das angeblich von Rigoberto stammen soll:

–¿Has escrito esa carta en estilo huachafo, a propósito? ¿Tú también crees, como mi papá, que la huachafería es inseparable del amor?

–La he escrito imitando el estilo de tu papá –dijo doña Lucrecia–. Exagerando, tratando de ser solemne, rebuscada y truculenta. A él le gusta así. ¿Te parece muy huachafa?

–Le va a encantar – le aseguró Fonchito [...]” (Vargas Llosa 1997: 243).

Wenn *huachafería* “inseparable del amor” ist, ist sie jedoch inkompatibel mit verbaler Askese, wie sie Vargas Llosa bei Bataille konstatiert hat (Vargas Llosa 21990b: 119), und auch inkompatibel mit Grausamkeit, Perversion, Sakrileg und Obszönität, die er von Batailles “pobreza formal” transportiert sieht. Die Vielschichtigkeit der Texte Batailles baut sich nicht aus formalen, sondern aus unterschiedlichen inhaltlichen Elementen auf, aus “verdades horrendas”, die der Autor in einem “esfuerzo trágico” aus sich selbst heraus ans Licht befördere (Vargas Llosa 21990b: 130). Das Stilmerkmal der “miseria estilística” und “rudeza de construcción” (Vargas Llosa 21990b: 25) der erotischen Texte Batailles steht der *huachafería* der *Cuadernos* diametral gegenüber, die Vargas Llosa nicht in einem “esfuerzo trágico”, sondern eher einem *esfuerzo risueño* instrumentalisiert, um “verdades horrendas” zu parodieren. Die *huachafería* in den *Cuadernos* ist stilistische Stütze und äußeres Merkmal des Charakters dieses Textes. Inhaltlich finden sich in den *Cuadernos* zahlreiche Hinweise auf die parodistische Anlage dieses Textes: Das Verhältnis zwischen Lucrecia und Fonchito führt zu Assoziationen mit Batailles Text “Ma Mère”; der Voyeurismus, dem Claudia Öhlschläger in diesem Band nachgeht, ebenso wie die Lust am Urinieren haben Parallelen in “Histoire de l’Oeil”. Wiederholte Male wird Lucrecias Haus im Olivar erwähnt und in seiner Verortung umrissen (z. B. Vargas Llosa 1997: 13, 32, 81, 150, 234): die Welt ist ausgeschaltet und klingt nur noch wie ein fernes Echo in den isolierten Kokon, in den sich Fonchito und Lucrecia einspinnen und zu dem nur Justiniana

Zugang hat – alles dies erinnert an das “*castillo rodeado de un parque, aislado sobre un peñon que domina el mar*” (Vargas Llosa ²1990b: 112; Hervorhebung im Text). Diese wenigen Beispiele intertextueller Beziehungen zu Texten von Georges Bataille sind zu ergänzen um die “lebenden Bilder” nach Vorlagen Egon Schieles, die auf Anregung Fonchitos von ihm selbst, Lucrecia und Justiniana gestellt werden. Vermutlich wären darüberhinaus weitere Relationen herzustellen. Vargas Llosa hatte als studentische Aushilfskraft der Bibliothek des Club Nacional ausgiebig Zeit und Gelegenheit zu ausgedehnten Lektüren und erwähnt in diesem Zusammenhang u. a. die Texte der von Apollinaire herausgegebenen erotischen Reihe “*Les maîtres de l’amour*”,²² auch diese damaligen Leseerfahrungen werden in die *Cuadernos de don Rigoberto* eingeflossen sein. Diese intertextuellen Bezüge könnten manchem Leser verborgen bleiben; dennoch werden sie mit dem Stilmittel der *huachafaría*, der übermäßigen Präziosität der sprachlichen Form, auf den parodistischen Wert des Textes hingewiesen.

Mit der einleitenden bzw. beschließenden Definition dessen, was die *Imperativos del sediento viajero* (Vargas Llosa 1997: 50-51) darstellen, scheint wiederum die von Cartagena/Gauger gerühmte “Elastizität sprachlicher Formen” (s. o.) angesprochen zu sein:

“Ésta es una orden de tu esclavo, amada” (Vargas Llosa 1997: 50).

“Ésta es una súplica de tu amo, esclava” (Vargas Llosa 1997: 51).

Diese *orden* bzw. *súplica* ist, wie sich später (Vargas Llosa 1997: 193-194) herausstellt, einer der anonymen Briefe, die Lucrecia erhält, nachdem Fonchito sicher ist, daß sie sich gern mit ihrem Rigoberto versöhnen würde. Ihren Verdacht, daß ihr Stiefsohn diesen anonymen Brief verfaßt haben könnte, weist dieser weit von sich. Doch ist ihm zu glauben? Lucrecia zweifelt und stellt zum wiederholten Male fest, daß Fonchito Engel und Teufel in sich vereinigt (vgl. Vargas Llosa 1997: 200). Mit einer Eloge, die eine *huachafaría* reinsten Form darstellt, scheint sich Rigoberto als Verfasser zu verraten:

²² Vgl. Interview Scheerer (1991: 164-165). Siehe auch in Vargas Llosa (1990a: 135). “Lo más original de sus reservas era una colección de libros eróticos, abundante, variada y cosmopolita, aunque con una clara debilidad por el sesgo francés. Tenían, entre otros tesoros, la edición completa de ‘Les Maîtres de l’amour’, que compiló y prologó Guillaume Apollinaire.”

“Hoy, prescindo de la firmeza de tus pechos y la beligerencia de tus caderas para *rendir un homenaje exclusivo a la consistencia de tus muslos, templo de columnas* donde quisiera ser atado y azotado *por portarme mal*” (Vargas Llosa 1997: 51; meine Hervorhebungen).

“Esclavo” bzw. “esclava”, “atado”, “azotado” – das sind Lexeme aus dem Vokabular von Autoren pornographischer Texte von de Sade bis Bataille; sie werden wiederum mit dem stilistischen Mittel der *huachafería* (“rendir un homenaje exclusivo a la consistencia de tus muslos, templo de columnas”) parodistisch abgetönt. Die Kausalitätsrelation “por portarme mal”, eine euphemistische Anspielung auf Fonchitos wahrhaft teuflische Verführungskünste, hätte Lucrecia übrigens von vornherein auf den wahren Verfasser Fonchito hinweisen können.

Mit den Exhortationen im ersten Teil der Sequenz *Imperativos del sediento viajero* wird die Empfängerin aufgefordert, ein lebendes Bild darzustellen, aber anders als im Falle der lebenden Bilder, die unter der Regie Fonchitos entstehen, ist hier die Form der Exhortation die des Futurs: “te tumbarás”, “tus largos cabellos negros soltarás”, “Levantarás recogida la pierna”, “Apoyarás la cabeza”, “Entreabrirás los labios”, “bajarás los párpados”, “Fantasearás” (alles Vargas Llosa 1997: 50). Da in dieser Form der Exhortation auch die Zehn Gebote sprachlich gestaltet sind, implizieren diese Imperative neben dem “beschwörenden” Wert, den ihnen Cartagena/Gauger (1989: 538) zusprechen, auch religiöse Konnotationen und verbreiten eine Aura von Heiligkeit im weitesten Sinne. Dazu tragen auch Thema/Rhema-Vertauschungen, Lexik und Rhythmus bei.²³

Lucrecia – deren Name selbst für Keuschheit steht – wird mit der Befolgung der Imperative das Gemälde *Danae* von Gustav Klimt repräsentieren; dabei evozieren ihre “pulcra perfección del ángel, su inocencia y su pureza” (Vargas Llosa 1997: 50) die Allegorisierung der Keuschheit, für die Danae nicht nur in der Antike, sondern auch in Mittelalter und Renaissance stand, als sie noch als Präfiguration der Maria aufgefaßt wurde. Diese Unschuld und Heiligkeit, die durch die

²³ Hierher paßt ein Postulat Egon Schieles in einem Brief von 1911 an seinen Vormund und Onkel: “Auch das erotische Kunstwerk hat seine Heiligkeit”. Vgl. Nebe-hay (1980: 102-103).

Form der Exhortation im Futur auch sprachlich-materiell symbolisiert wird, ist allerdings doppelbödig:

Klimt faßte die Danae ganz anders auf; ich zitiere aus einer kunsthistorischen Analyse: "Klimt erträumt Danae, und Danae träumt von der Lust: Sie träumt sich onanierend, bei jener autorerotischen Tätigkeit also, bei der sie Klimt als namenlose Frau in so vielen Bildern immer wieder gezeichnet hat" (Stooss/Doswald 1992: 146). Dieser Widerspruch wird mit dem Instrument nichtdistanzierter Imperative aufgehoben; die *Imperativos del sediento viajero* schließen mit einer Apostrophe an die geliebte Frau und nehmen hier die modale Form an:

"Piel de terciopelo, saliva de áloe, delicada señora de codos y rodillas inmarcesibles, *despierta, mirate en el espejo, dite*: 'Soy reverenciada y admirada como la que más'" (Vargas Llosa 1997: 51; meine Hervorhebung).

Die Imperative fordern Lucrecia also auf, aus der Darstellung der *Danae* zu erwachen, sich von Klimts Interpretation der Danae abzusetzen und sich auf ihre eigene Rolle als verehrte und bewunderte Frau – Feministinnen würden sagen als Lustobjekt des Mannes – zu besinnen. Die Attribute, mit denen Lucrecia belegt wird, weisen wiederum vor allem mit der Aufrufung ihrer "codos y rodillas inmarcesibles" (Vargas Llosa 1997: 51) – eine *huachafería* in Vollendung – auf den parodistischen Charakter des Textes hin.

Auch die Imperative des anonymen Schreibens *Prohibiciones a la belleza* (Vargas Llosa 1997: 230-231) haben die Form des Futurs; sie sind materiell also identisch mit den *Imperativos del sediento viajero*. Daß sie anaphorisch alle mit dem Adverbial *nunca* eingeleitet werden, könnte ihre Feierlichkeit noch erhöhen. Aber diese Feierlichkeit wird aufgehoben durch die disparat kombinierten Elemente ihrer Kontexte, die sie von Übermittlern von Feierlichkeit zu Produzenten von Lächerlichkeit machen. Stellvertretend für alle anderen sei ein Absatz dieser *Prohibiciones* zitiert:

"Nunca oirás una composición de Luigi Nono ni una canción protesta de Mercedes Sosa ni verás una película de Oliver Stone ni comerás directamente de las hojas de la alcachofa" (Vargas Llosa 1997: 230).

Schönheitsbeeinträchtigend sind darüberhinaus nicht nur raue Ellenbogen und Knie, sondern auch politische Ansprachen, Bridgespielen, Hämorrhoiden, Hamsterhalten, Gurgeln und anderes mehr. Die *Prohibiciones* karikieren einen Ästheten vom Schlage Rigobertos ebenso wie dies seine "consideraciones sobre estética" (Vargas Llosa 1997: 286-288) tun.

Zusammenfassung

Ich wollte an einer scheinbar problemlosen sprachlichen Kategorie untersuchen und nachweisen, wie Mario Vargas Llosa die Kategorie Imperativ instrumentalisiert, um inhaltliche Elemente sprachlich abzustützen. Ein zweites Anliegen war die Differenzierung der nähe- und distanzsprachlichen Imperative und ihre unterschiedlichen Funktionen in zwei Romanen des Autors. Ein drittes Anliegen ist der Nachweis dessen, was Cartagena/Gauger die "Elastizität sprachlicher Formen" (s. o.) nennen und in der literarischen Fiktion eines Autors wie Vargas Llosa zum Ausdruck kommt, denn für seine Texte gilt in besonderem Maße, was Karlheinz Stierle (1976: 237) über die Fiktion allgemein sagt:

"Gerade indem Fiktion die extremen Möglichkeiten der Kommunikation ausnutzt, ist sie für die Frage nach der Leistungsfähigkeit einer Kommunikationsform von besonderem theoretischen Interesse."

Bibliographie

- Bachtin, Michail M. (1987): *Rabelais and His World*, Cambridge, Mass.: Massachusetts Institute of Technology Press.
- (1992): *The Dialogic Imagination*, Austin: University of Texas Press.
- Bataille, Georges (1981): *Œuvres Complètes*, vol. III: “Œuvres littéraires. Madame Edwarda,” Paris: Gallimard.
- Beinhauer, Werner (1978): *El español coloquial*, Madrid: Gredos.
- Bußmann, Hadumod (1990): *Lexikon der Sprachwissenschaft*, Stuttgart: Alfred Kröner.
- Cartagena, Nelson/Hans-Martin Gauger (1989): *Vergleichende Grammatik Spanisch-Deutsch*, Teil 2. Mannheim: Bibliographisches Institut & F. A. Brockhaus AG (DUDEN Vergleichende Grammatiken).
- Fischer, Wolfgang Georg (1994): *Egon Schiele 1890 - 1918. Pantomimen der Lust. Visionen der Sterblichkeit*, Köln: Benedikt.
- Gauger, Hans-Martin (1976): *Sprachbewußtsein und Sprachwissenschaft*, München: Piper.
- (1995): *Über Sprache und Stil*, München: Beck.
- Gnutzmann, Rita (1992): *Cómo leer a Mario Vargas Llosa*, Gijón: Júcar.
- Goetsch, Paul (1985): “Fingierte Mündlichkeit in der Erzählkunst entwickelter Schriftkulturen”, in: *Poetica* 17 (München): 202-218.
- Held, Gudrun (1995): *Verbale Höflichkeit. Studien zur linguistischen Theoriebildung und empirische Untersuchung zum Sprachverhalten französischer und italienischer Jugendlicher in Bitt- und Dankessituationen*, Tübingen: Gunter Narr (= Tübinger Beiträge zur Linguistik 406).
- Koch, Peter/Wulf Oesterreicher (1986): “Sprache der Nähe – Sprache der Distanz. Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Spannungsfeld von Sprachtheorie und Sprachgeschichte”, in: *Romanistisches Jahrbuch* 36 (Berlin): 15-33.
- (1990): *Gesprochene Sprache in der Romania: Französisch, Italienisch, Spanisch*, Tübingen: Niemeyer.
- Kristal, Efraim (1998): *Temptation of the Word. The Novels of Mario Vargas Llosa*, Nashville: Vanderbilt University Press.
- Lang, Walther K. (1995): *Der Tod und das Bild. Todesevokationen in der zeitgenössischen Kunst 1975 - 1990*, Berlin: Reimer.
- Luchting, Wolfgang A: *The Wolfgang A. Luchting Papers*. Special Collection der Princeton University Library, Call No. C 0793.
- (1972): *Pasos a desnivel*, Caracas: Monte Avila.
- Mann, Thomas (1967): *Der Zauberberg*, Frankfurt/Main: Fischer.

- Martín, José Luis (1979): *La narrativa de Vargas Llosa. Acercamiento estilístico*, Madrid: Gredos.
- Müller-Tamm (Hrsg.) (1995): *Egon Schiele. Inszenierung und Identität*, Köln: Dumont.
- Nebehay, Christian M. (1980): *Egon Schiele, 1890 - 1918. Leben, Briefe, Gedichte*, Salzburg/Wien: Residenz.
- Oviedo, José Miguel (1982): *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*, Barcelona: Barral.
- Real Academia Española (1992): *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid: Espasa-Calpe.
- Scheerer, Thomas M. (1991): *Mario Vargas Llosa. Leben und Werk. Eine Einführung*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Sontag, Susan (1989): *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*, Frankfurt/Main: Fischer.
- Stierle, Karlheinz (1976): "Komik der Handlung, Komik der Sprachhandlung, Komik der Komödie", in: Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning (Hrsg.): *Das Komische* (Poetik und Hermeneutik VII), München: Fink.
- Stooss, Toni/Christoph Doswald (Hrsg.) (1992): *Gustav Klimt*, Stuttgart: Hatje.
- Vargas Llosa, Mario: *The Mario Vargas Llosa Papers*. Special Collection der Princeton University Library. Call No. C 0641.
- (1965): *La casa verde*, Barcelona: Seix Barral.
- (1969): *Conversación en La Catedral*, Barcelona: Seix Barral.
- (1971): *Historia secreta de una novela*, Tusquets: Barcelona.
- (1973): *Pantaleón y las visitadoras*, Barcelona: Seix Barral.
- (1988): *Elogio de la madrastra*, Barcelona: Tusquets.
- (1990a): *La verdad de las mentiras*, Barcelona: Seix Barral.
- (1990b): *Contra viento y marea, II (1972 - 1983)*, Barcelona: Seix Barral (1. Auflage 1986).
- (1991): *A Writer's reality*, New York: Syracuse University Press.
- (1993): *El pez en el agua. Memorias*, Barcelona: Seix Barral.
- (1997): *Los cuadernos de don Rigoberto*, Madrid: Alfaguara.
- Vion, Robert (1992): *La Communication Verbale. Analyse des Interactions*, Paris: Hachette.
- Wandruszka, Mario (1969): *Sprachen. Vergleichbar und unvergleichlich*, München: Piper.
- Watzlawick, Paul/John H. Beavin/Don D. Jackson (1990): *Menschliche Kommunikation. Formen, Störungen, Paradoxien*, Bern: Verlag Hans Huber (1. Auflage 1969).

Titus Heydenreich

Bild und Text in
Elogio de la madrastra

Es war einmal ein adeliges Fräulein, das lernte "von einem greisen Zigeunerweib" "die schwarze Kunst" des Handlinien-Lesens. Treffen die Linien der Liebe und des Glücks zusammen – hatte sie unter anderem vernommen – "wie bei Euch, Prinzessin, dann Heil der Seele! Oft sah ich sie auseinandergehen; wehe, wehe dann den Armen". Falk von Gersdorf, der Nachbar und Vetter, der sie liebt und von ihr geliebt wird, stellt, bevor er in den Grenzkrieg muß, zwangsläufig die wichtigste Linien-Frage. "Ihr werdet wenig von ihrem Dufte spüren", klang es seltsam traurig zurück. 'Der Pfad der Liebe und der des Glücks gehen weit auseinander in Eurer Hand.'" Im Krieg aber stößt er auf einen Ritter, den er im Duell niedermacht, freilich nicht ohne selbst verletzt zu werden, als er in Notwehr in die Klinge des Gegners greifen muß, übrigens ohne zunächst zu wissen, daß der Ritter ein Rivale war. Falk kehrt zurück, legt erneut die Hand in die Hand der Geliebten. "Da klingt ein leiser seliger Schrei von den schönen Lippen." Warum wohl? Die Narbe von Falks Duellverletzung hatte eine Verbindung hergestellt zwischen den zuvor divergierenden bewußten Linien. "Sie hätte" – lesen wir am Schluß – "auch trotz der Unheilsrunen Herz und Herz mit dem Tapferen getauscht. Nun aber [...] legte sie mit doppeltem Jubel ihr Geschick in seine Hand".

All dies nach dem Willen von Frida Schanz (1859 - 1944)¹ in ihrer Erzählung *Eine Frage*, und zwar angeregt von dem Gemälde von W. Czarchórski (1850 - 1911),² das schon denselben Titel trug: *Eine Frage* (Abb. 1). Wesentlich ist in unserem Zusammenhang Frida Schanzens Imaginationskraft, aus dem Bilde eine Handlung herauszuholen, die

¹ Über Leben und Werk Kosch (²1956, 3: 2762); ders. (³1992, 14: 255-257).

² Über Leben und Werk Thieme (1912, 7: 236).

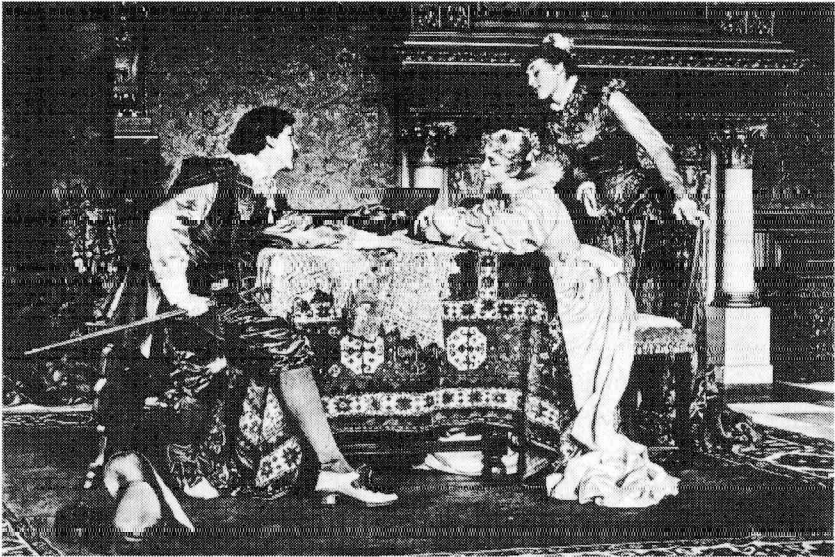


Abb. 1: W. von Czarchórski (1850-1911), *Eine Frage* (aus Godin/Kaulbach et al. [1890]).

vom Maler weder vorgegeben noch intendiert war. Anders ausgedrückt: Frida Schanz macht aus dem Bild anderes und mehr, als in der Augenblickssituation des Bildes drinsteckt. Wir finden diesen und analoge Texte in einem undatierten, aber vor etwa hundert Jahren hier in Berlin gedruckten Band mit dem Titel *Bilder-Novellen*.³

Es war einmal ein kleiner Junge, Fernando, dreizehnjährig, der in Bogotá aufwuchs und sich eines Tages wegen schlechter Schulnoten in das eh' langweilige Elternhaus nicht zurücktraute, in der Stadt herumstreunte und von einer gigantischen, temperamentsstrotzenden Prostituierten aufgelesen wurde, nicht ganz ohne interessiertes Wohlgefallen. Lola nimmt ihn in "la maison de Raquel Vega" mit. Dort verbringt Fernando drei Monate, *grosso modo* unbehelligt, aber von allen Insassen gemocht, auch und gerade von der mütterlichen celestinesken Raquel mit dem gehandicapten mutmaßlichen Töchterchen Stella, bis ihn der Papa aufspürt und in ein Internat steckt, wo er – nach einem zu-

³ Godin/Kaulbach et al. (1890: 4-5; mit Abbildung neben S. 4).



Abb. 2: Fernando Botero (*1932), *La casa de Raquel Vega* (1975, Aachen, Sammlung Ludwig; aus Sagan, 1985, Umschlag).

vor geknipsten Gruppenphoto – das Bild *La Maison de Raquel Vega* malt, beziehungsweise zum Zeitpunkt der Erzählung bereits gemalt hat und nun in Ich-Form Person, Werke und Tage der von ihm Gemalten beschreibt: der Mädchen, der Zuhälter und der Dauerkunden, etwa des stotternden Apothekers Romero, der, dreiundvierzigjährig, dank Lolas kundiger Zuwendung endlich sowohl seiner Unschuld als auch zugleich des Stotterns entledigt wird. “Und wenn ich eines Tages all dies hinter mir habe”, schreibt der kleine Erzähler in seinem collège, “je courrai à la maison de Madame Vega, je sonnerai à la porte, je monterai comme un fou jusqu’à sa chambre et je lui demanderai de m’épouser”.

All dies nach dem Willen von Françoise Sagan (geb. 1935) in ihrem vorbildlich kurzen Textchen *La Maison de Raquel Vega. Fiction* – so der Untertitel – *d’après le tableau de Fernando Botero*, erschienen 1985

in Paris.⁴ Das Bild des Kolumbianers Fernando Botero (geb. 1932), seit 1971 auch in Paris malend, trägt denselben Titel – *La casa de Raquel Vega* –, entstand 1975 und hängt in Aachens Sammlung Ludwig (Abb. 2). Trotz *La Maison de Raquel Vega* riskiert Françoise Sagan – leider – als *auctrix unius libri* zu überleben, nämlich von *Bonjour tristesse*. Wir erinnern uns: Der internationale Bestseller-Roman erschien 1954 und war oder wäre seit 1964 auch in lateinischer Sprache rezipierbar: Francisca Sagana. *Tristitia salve. Fabula amatoria e gallico in latinum sermonem conversa ab Alexandro Lenardo*. Aber das führt zu weit weg, wo wir doch schon auf der vierten Seite sind und noch immer nicht bei Vargas Llosa. In unserem Zusammenhang interessiert ja auch nur, daß Françoise Sagens Imagination aus Boteros Gruppen-gemälde – nicht anders als Frida Schanz – eine Handlung herausholt, die vom Maler – sieht man ab vom animierenden Rotlicht-Interieur – weder vorgegeben noch intendiert war. Anders ausgedrückt: Françoise Sagan macht aus dem Bild anderes und mehr, als in der Augenblickssituation des Botero-Bildes drinsteckt.⁵ Von Botero hatte übrigens der Pariser Verlag La Différence ein Album mit Aquarellen und Zeichnungen herausgebracht. Das Vorwort zu diesem Album schrieb Vargas Llosa.⁶

Es war einmal ein kleiner Junge, Alfonso, Alfonsito, Fonchito, nicht viel jünger als Fernando, der in Lima aufwuchs, sich in seine schöne, vierzigjährige Stiefmutter Lucrecia, die zweite Ehefrau seines Vaters Rigoberto verliebte, auch Gegenliebe zu entfachen verstand und aus diesen und anderen Gründen zum Protagonisten des Romans *Elogio de la madrastra* (1988) avancierte. Eines Tages schaut er zu, wie Diana, die im Mythos doch eigentlich radikal keusche Jagdgöttin, sich nach dem Bade von einer dienenden Nymphe abtrocknen läßt und sich sodann mit selbiger Dienerin in eigentlich gewohntem, nun aber im Wissen der voyeuristischen Präsenz des kleinen Fonchito an Intensität und Würze gewinnendem Liebesspiel ergeht. Im Text ist es Diana

⁴ Sagan (1985; Zitat: 87-88).

⁵ Weitere (beliebige) Beispiele zeitgenössischer Bildtexte oder "Bilder-Novellen", die den Sachverhalt einer Textsorten-Tradition veranschaulichen können: Pozza (1970); Raddatz (1989); Lyons/Weinberg (1998); Dörrie et al. (1998: 28-35).

⁶ So auf dem hinteren Klappentext von Sagan (1985). Uns aus Termingründen nicht (mehr) zugänglich.

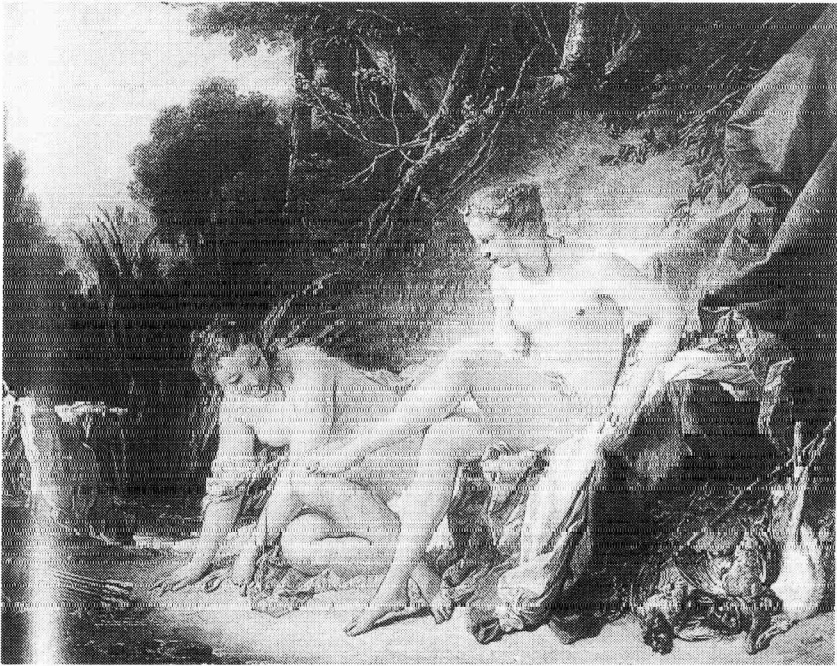


Abb. 3: François Boucher (1703-1770), *Diana beim Bade* (1742, Paris, Louvre; aus Vargas Llosa 1988).

selbst, die in Ich-Form die Phasen des erotischen Geschehens schildert. All dies nach dem Willen des Autors Mario Vargas Llosa, innerhalb des Rahmens des Gemäldes *Diana después de su baño*, 1742 von François Boucher gemalt und im Louvre hängend (Abb. 3).

Wie ist das möglich, wo Fonchito doch eigentlich im Lima unseres Jahrhunderts lebt und liebt, und andererseits in Bouchers Bild außer besagter Dienerin menschliche Nebenfiguren nicht auszumachen sind? Die Antworten führen uns zur strukturellen, wohl auch inhaltlichen Grundintention des Autors bei Abfassung von *Elogio de la madrastra*. Antwort Nr. 1: Vargas Llosa bemüht sich konsequent um eine thematische, inhaltliche Verklammerung des Dreiecksgeschehens in einem Lima der Gegenwart und der Sujets der ausgewählten, insgesamt sechs Gemälde, deren Verlebendigung samt Abbildungsbeigaben zwischen die Lima-Kapitel montiert werden. Diese Bildtexte lenken also nicht ab,



Abb. 4: Diego de Velázquez (1599-1660), *Las Meninas* (1656, Madrid, Prado).

sondern ergänzen, ja erhöhen, transzendieren künstlerisch die Lima-Vorgänge. Antwort Nr. 2: Nicht nur Diana, Diana-Lucrecia genannt, nicht nur die im Mythos wohl namenlose Badeassistentin, nunmehr Justiniana genannt und zur kongenialen, ja kreativen Sekundantin in eroticis aufrückende Nymphe werden vom Autor funktionalisiert. Vargas Llosa fügt vielmehr eigenmächtig eine weitere Figur – also Fonchito – hinzu, und zwar durch Hereinnahme des Raumes hinter dem Bilde. Auf diese Weise

ist Fonchito vorlagegemäß nicht da – und *doch* da, versteckt zwischen den Bäumen und an dem für ihn begeistert inszenierten Geschehen optisch und wohl nicht nur optisch beteiligt. In seiner Erzählung *Il gioco del rovescio* – 1988, also im selben Jahr von Vargas Llosas Roman erschienen – hat Antonio Tabucchi der Dimension des Bildes hinter dem Bilde, der Möglichkeit des “andare dall’altra parte del quadro” eine weit ernstere, existentielle Qualität verliehen. Es geht – wir erinnern uns – um die kleine offene Tür im Hintergrund von Velázquez’ *Meninas* (1656; Abb. 4), durch die der Protagonist schreiten und sich so in einer metaphysischen/metaikonischen Welt mit der im politischen Untergrundkampf getöteten Geliebten wiedervereinigen kann.⁷

Die Intention einer konsequenten Verklammerung von Lima-Kapiteln und Bild-Kapiteln bestätigt Vargas Llosa in einem Interview vom Herbst 1990 mit Thomas Scheerer. Dort berichtet er sogar von dem ursprünglichen Plan, gemeinsam mit dem befreundeten peruanischen Maler Fernando de Szyszlo ein Buch zu machen, das “ich schreiben und er zeichnen würde” (Scheerer 1991: 163), wodurch er also eine Gleichgewichtung von Bild und Text anstrebte. (Auch das hat es, nebenbei bemerkt, schon früher gegeben. 1892 brachten der Maler Hans Thoma (1839 - 1924) und Henry Thode (1857 - 1920), Kunsthistoriker, Wagner-Schwiegersohn und Poet dazu, einen entsprechenden Band mit dem vieldeutigen Titel *Federspiele* (1892) heraus, in dem Bilder und Texte federspielartig aufeinander replizieren).

Aus dem gemeinsamen Plan wurde dann zwar nichts, aber der Sachverhalt, daß Vargas Llosa nach eigener Aussage mit der Abfassung *nicht* eines Lima-Kapitels, sondern eines Bild-Kapitels begann, nämlich von “*Semblanza de humano*”, Monolog von Francis Bacons *Cabeza I* (1948), spricht für die Bedeutung des Ur-Plans. Derselbe Sachverhalt spricht vielleicht auch für die mögliche These, daß auch der – im selben Interview genannte – Vorsatz, das Buch um “ein erotisches Thema kreisen” zu lassen, gleichfalls nur sehr in Maßen gelingen konnte. Denn es geht doch in den Lima-Kapiteln nicht nur um Erotik, sondern auch um präerotische Körperpflege, deren Ausführlichkeit zunächst etwas ratlos läßt. Ratlos läßt und wissenschaftlich unseriöse “Was haben A

⁷ Ausführlicher hierzu Hudde (1998: 179 ff.) und Heydenreich (2000).

und B gemeinsam"-Kalauer aufdrängt. Etwa: Was haben Rigoberto und Menéndez Pelayo (1856 - 1912) gemeinsam? Antwort: Rigoberto war Geschäftsmann und Menéndez Pelayo mußte *auch* täglich aufs Klo. Zusatz-Kalauer: Worin unterscheiden sich die beiden? Antwort: Menéndez Pelayo brauchte länger – und schrieb derweil an seiner *Historia de los heterodoxos españoles* ('1880 - 1882) weiter. Zusatz-Kalauer (der letzte): Hätte man Menéndez Pelayo Rizinusöl verschrieben, so wären Umfang und Konsistenz der *Historia de los heterodoxos españoles* vielleicht anders ausgefallen, die jedoch – so oder so – bis heute weniger entbehrlich ist als *Elogio de la madrastra*. Oder, erlesener ausgedrückt: Der epistemologische Ertrag von Menéndez Pelayos achtbändiger Kulturgeschichte ist (trotz der heute unvermeidbaren ideologischen Reserven) weitaus höher als der des Romans von Vargas Llosa. Es sei denn ...

Es sei denn, daß Vargas Llosa nicht nur ein erotischer Roman vorschwebte, sondern zugleich eine Persiflage des nicht nur verliebten, sondern auch narzißtisch selbstverliebten, etwas dämlich selbstsicheren Machismo, dem dann in den eigenen ehelichen vier Wänden ein so ganz unerwartetes, ein ebenso unvorstellbares wie schmähliches, banales, zudem unvorsätzliches Ende beschert wird.

So soll es denn in den verbleibenden Redeminuten nicht um die Generalgewichtung des Romans gehen, sondern um den Nachvollzug, ob und in welchem Maße die Verzahnung von Bild und Text, von Lima-Kapiteln und Bild-Texten funktioniert. Eine Verzahnung, die sich nicht damit begnügt, Eigennamen und Funktionen aus dem einen Bereich in den anderen hineinzunehmen: Rigoberto, Lucrecia, Fonchito, die *criada* beziehungsweise *doncella* Justiniana. Denn die neue oder zusätzliche Benennung der Bild-Personen sind ja nur äußere Aspekte einer Osmose – der Autor selbst spricht von Projektionen (Scheerer 1991: 171) –, einer erhofften, ersehnten Transponierung realer Lebenssituationen in eine ambiental und ästhetisch bessere Welt.

So bereits im Übergang vom ersten zum zweiten Kapitel. Rigoberto erfährt von Lucrecia, Fonchito habe sie zum ersten Mal nackt gesehen. "¿Quién soy?", fragt Lucrecia nach der ersten Liebesvereinigung, "¿Quién dices que he sido? –La esposa del rey de Lidia, mi amor– estalló don Rigoberto, perdido en su sueño" (Vargas Llosa 1988: 23).

Es folgt der Monolog – also in Ich-Form – von “Candaules, rey de Lidia” über den freudigen Stolz auf den Alleinbesitz der “grupa de Lucrecia, mi mujer”, und über die heimliche Begutachtungsgunst, die er Gyges gewährt und die wir vom Mythos her kennen, beziehungsweise eben von Jordaens’ Gemälde (1648), das Vargas Llosa inspirierte. (Nur nebenher kann hervorgehoben werden, was Vargas Llosa bei der Funktionalisierung des Gemäldes sicher vorsätzlich ausklammerte: nämlich, daß Jordaens’ Blick-Verteilung und Nutzung des topischen “Blicks aus dem Bilde”⁸ nicht Gyges, sondern den Bild-Betrachter zum – neckisch animierten – Voyeur macht).

Der Eskalierung der Ereignisse um Vater, Söhnchen, Stiefmutter entspricht die Klimax der jeweils sich anschließenden monologischen Bild-Nutzungen. Von dem nun anschließenden, auf Fonchitos Badezimmer-Beobachtungen folgenden Monolog Dianas-Lucrecias haben wir bereits gehört. Don Rigobertos hygienische Präludien in Kapitel 6 gleiten hinüber zum monologischen Bild-Kapitel “Venus con amor y música”. Der sprechende Amor ist hier nicht mehr und nicht mehr nur der kleine Amor auf Tizians berühmtem Gemälde. Denn der “dioscillo pagano” soll im Auftrag des Geliebten namens Rigoberto, “un mercader del Africa”, gemeinsam mit dem Organisten, einem “joven professor” mittels Musik, Einflüsterungen und Liebkosungen die “alegría corporal de la señora” erwecken (Vargas Llosa 1988: 98).

Und so geht es weiter. Lucrecia hat den Ehebruch bereits freudig vollzogen, als Rigoberto, “en la intimidad a oscuras de la alcoba”, sich mit “un monstruo” identifiziert, jenem “monstruo” von Francis Bacon, der sich in Kapitel 9 monologisch als sexueller Vielfraß beschreibt. Und es ist Fonchito selbst, von dem Lucrecia nach neuerlicher Vereinigung vernimmt, auf dem im Wohnzimmer hängenden Bild *Camino a Mendieta 10* von Fernando Szyszlo sei sie selbst drauf, und den “cuadro abstracto” als “cuadro cochino” deutet, als “tu retrato secreto”, das nur er zu deuten verstehe, “Ah, y mi, papá, por supuesto” (Vargas Llosa 1988: 148). Worauf in Kapitel 12 die Bildanalyse als erotische Selbstdeutung Lucrecias folgt, hermetisch und eloquent zugleich.

⁸ Neumeyer (1964); dort allerdings nichts über Jordaens.

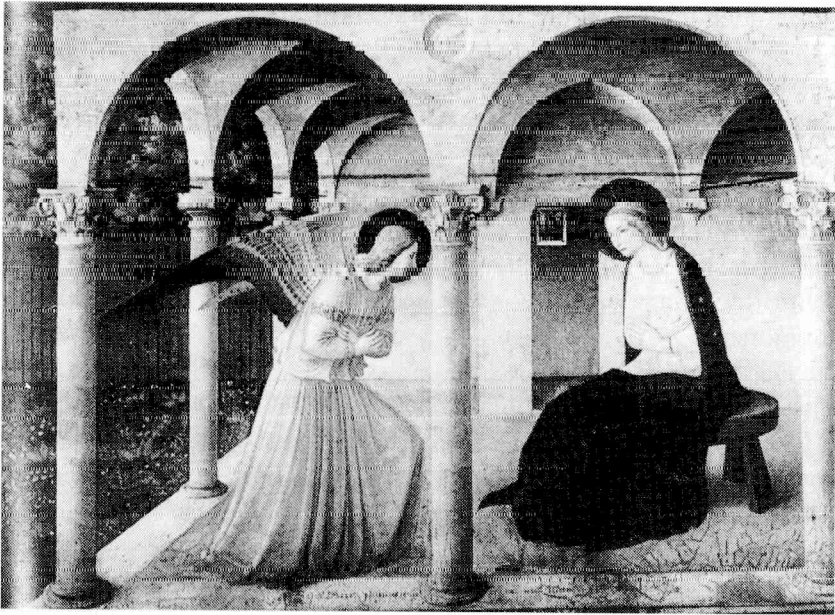


Abb. 5: Fra Angelico (1387-1455), *Die Verkündigung* (um 1437, Florenz, Kloster San Marco; aus Vargas Llosa 1988).

Um so überraschender die Osmose zwischen jenem Lima-Text, in dem durch Fonchitos treuherzige Tagebuch-Elogien Rigobertos Selbstgefühl und Ehe in die Brüche gehen, und dem Kunstwerk über ausgerechnet jenen neutestamentlichen Vorgang, der von irdischer Sexualität so gänzlich abzusehen sucht (Abb. 5). Gegen Ende von Kapitel 13 – “Las malas palabras” – lesen wir:

“Y, súbitamente, su maltratada fantasía deseó, con desesperación, transformarse: era un ser solitario, casto, desasido de apetitos, a salvo de todos los demonios de la carne y el sexo. Sí, sí, ése era él. El anacoreta, el santón, [...] el ángel, el arcángel que [...] baja al huerto a traer la buena noticia a las santas muchachas” (Vargas Llosa 1988: 176).

Warum dem so sein muß, erscheint nicht ganz einsichtig, eher etwas aufgezwungen – trotz Vargas Llosas eigener Deutung im bewußten Interview, Rigoberto “flüchte in eine Art Sehnsucht nach absoluter Keuschheit” (Scheerer 1991: 171).

Gestützt wird diese Selbstinterpretation weder durch den oben zitierten Kapitelschluß noch durch das anschließende Kapitel "El joven rosado". Es ist im Gegenteil nicht der Engel, nicht ein Engel-Rigoberto, der in Ich-Form das oder ein Bildgeschehen referiert, sondern – in Ich-Form – die Hauptfigur des Bildes. Ja mehr noch: Die Sprechende memoriert gewissermaßen *post festum*. Die Verkündigung hat bereits stattgefunden, der "joven rosado" die – wenn man so will – "buenas palabras" bereits ausgesprochen und die graziöse Loggia mit der blühenden Wiese und dem Zaun und den Bäumen hinter sich schon wieder verlassen. Sofern also eine Annäherung Rigoberto-joven rosado überzeugen könnte, dann eigentlich nur aufgrund der konsequenten Verweltlichung und Humanisierung des Annunciazione-Vorgangs von Kapitel Eins des Lukas-Evangeliums. Die auch literarische Qualität dieses (letzten) Bild-Textes entfaltet sich somit – dies als These – erst dann in voller Breite, wenn man den Text ausnahmsweise einmal ganz losgelöst⁹ vom bezugnehmenwollenden Vor-Kapitel "Las malas palabras" goutiert und interpretiert. Dies sei abschließend in wenigen Sätzen versucht.¹⁰

Während Vargas Llosa im Kapitel "Diana después de su baño" das Personal des Boucher-Bildes eigenmächtig erweitert – und sei es auch nur unsichtbar, "por allí detrás, oculto en la arboleda, espiándonos" (Vargas Llosa 1988: 70) –, so erfolgt hier, im letzten Bild-Kapitel, das Gegenteil: Vargas Llosa reduziert das Personal, man könnte oder sollte sich das Textgeschehen eigentlich *ohne* den titelgebenden "joven rosado" vorstellen. Maria versucht, den für sie bestürzenden Vorgang in der

⁹ Nein! Dankenswerterweise verwies Herr Kollege Gerhard Penzkofer (Bamberg) in der Diskussion über diesen Beitrag auf einen Sachverhalt, den ich übersehen hatte: nämlich, daß Vargas Llosa im "Nachvollzug" der im Bild angelegten Handlungen und Mythen nur einen Teil erzählt – und vom Leser erwartet, daß er um Fortsetzung und Ende weiß, genauer: um den tödlichen Ausgang des Geschehens. Einige Beispiele: Kandaules' Frau erfährt von der Gyges gewährten, entehrenden Gunst und zwingt Gyges, den Ehemann zu töten (und sie zu heiraten); Diana/Artemis bestraft den Jäger Aktaion, der sie und ihre Nymphen beim Bade belauschte, durch Verwandlung in einen Hirsch, den seine eigenen Jagdhunde sodann zerreißen; Worte und Verhalten des "joven rosado" sollen an das weitere Schicksal des von Maria soeben Empfangenen erinnern. Das latente tragische Junktim von Eros und Thanatos bietet jedoch eine zusätzliche Verklammerung von Bild-Geschehen und Liebe und Liebesende im Lima-Geschehen.

¹⁰ Vgl. bereits Heydenreich (1997: 141-143).

Erinnerung zu rekonstruieren und vor allem zu verstehen. Nach des Autors Willen ist Maria wohlgemerkt ein unbedarftes, unauffälliges, gutherziges, in bescheidener Fassungslosigkeit sich mit den klügeren, hübscheren, erfahreneren, auch in Liebesdingen längst versierten “amigas” vergleichendes, elterlichem Willen problemlos ergebendes Halbdutzend-Mädchen. Insofern säkularisiert Vargas Llosa den neutestamentlichen Vorgang radikal. Maria vermag die metaphysische Dimension von Person, Auftritt, Ansprache – das Ave Maria – des ihr unbekannten und unerkannt bleibenden Jünglings (ein über den Gartenzaun gehüpfter Verehrer? Ein “mago [...] formulando un conjuro”?, Vargas Llosa 1988: 184) nicht zu erfassen.

Conditio für einen solchen fiktionalen Monolog ist des Autors vorsätzliche Relativierung des “Ecce ancilla domini, fiat mihi secundum verbum tuum” (Lk. I, 38), das Marias Situationsbewußtsein dokumentieren soll und darüber hinaus – nach Befund der Exegeten – den Augenblick der Empfängnis signalisiert.¹¹ Daß “etwas passiert” war, will freilich auch Vargas Llosa in der wie gesagt ahnungslosen memoratio andeuten:

“A sus palabras sólo atiné a balbucear lo que contesto cuando mis padres me aleccionan o reprenden: ‘Está bien, haré lo que me corresponda, señor.’ Y me cubrí el vientre con las manos, asustada” (Vargas Llosa 1988: 184).

Marias Gefühl der mangelnden Eignung wird im Text auch rhetorisch akzentuiert durch die Frequenz, ja Dominanz von Interrogativsätzen, am Schluß des Kapitels geradezu anaphorisch:

“¿Por qué me trató de señora si aún soy soltera? ¿Por qué me llamó reina? ¿Por qué descubrí un brillo de lágrimas en sus ojos cuando me vaticinó que sufriría? ¿Por qué me llamó madre si soy virgen? ¿Qué está sucediendo? ¿Qué va a ser de mí a partir de esta visita?” (Vargas Llosa 1988: 186).

Unnötig zu sagen, daß Qualität und Wirkung dieses Kapitels in dem vom Autor hergestellten Kontrast zwischen Säkularisierung des Gesamtvorgangs und den – einem allwissenden Leser zugänglichen – Fakten aus dem Evangelium besteht.

¹¹ U. a. in *Sagrada Biblia* (1961: 1067) zu Lk. I, 38.

Vargas Llosa, gefragt nach inneren Anlässen zu *Elogio de la madrastra*, antwortete:

“Vielleicht die Bilder, die dort als Vorwand für Geschichten erscheinen. [...] da liegt vielleicht die tiefste persönliche Erfahrung, die in dem Buch zu finden ist: Diese Galerie von Gemälden, die mich zunächst in irgendeiner Weise geprägt haben [...], und die dann das Bedürfnis haben entstehen lassen, um sie herum etwas zu erfinden, zu phantasieren” (Scheerer 1991: 167).

Vielleicht liegt hierin – und eben nicht im Dreiecksgeschehen der Lima-Kapitel – die glaubwürdigere Originalität und “Freizügigkeit” des Verfassers von *Elogio de la madrastra*: Freizügigkeit nicht im Erotischen, sondern in der Neugestaltung der Aussagen von Gemälden, in der nie despektierlichen kreativen Rezeption von Kunst.

Bibliographie

- Dörrie, Doris et al. (1998): “Schön und flüchtig: Fünf Geschichten zu fünf Fotos von Henri Cartier-Bresson”, in: *Frankfurter Allgemeine Magazin* 964, 21. August: 28-35.
- Godin, André/Sophie Kaulbach/Julius Lohmeyer/Julie Ludwig/Mileto Rhazi/August Niemann/Frida Schanz/Bertha von Suttner/Konrad Telmann (um 1890): *Bilder-Novellen zu Gemälden von H. von Angeli, W. Amberg, W. von Czarchórski, C. Dielitz, L. Knaus, G. A. Kuntz, C. Laurenti, G. Müller, Marcus Stone*, Berlin: Photographische Gesellschaft.
- Heydenreich, Titus (1997): “‘¿Quién? ¿Para qué? ¿Por qué?’ Fra Angelicos Verkündigung in iberischen Texten des 20. Jahrhunderts”, in: Peter-Eckhard Knabe/Johannes Thiele (Hrsg.): *Über Texte*. Festschrift für Karl-Ludwig Selig, Tübingen: Stauffenburg: 139-148.

- (2000): “Velázquez, Caravaggio, Beato Angelico ... Antonio Tabucchi e la pittura”, in: *Atti XVI Congresso Internazionale dell’A. I. S. L. L. I.*, Los Angeles 1997 (im Druck).
- Hudde, Hinrich (1998): “Blicke auf *Las meninas*. Velázquez bei Tabucchi (*Il gioco del rovescio*) und Semprún (*Federico Sánchez se despide de ustedes*)”, in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 22 (Heidelberg): 179-204.
- Kosch, Wilhelm (²1956): *Deutsches Literatur-Lexikon*, Bd. 3, Bern: Francke.
- (³1992): *Deutsches Literatur-Lexikon*, Bd. 14, Bern: Francke.
- Lyons, Deborah/Adam D. Weinberg (Hrsg.) (1998): *Edward Hopper: Bilder der amerikanischen Seele*. Ein Lesebuch mit Texten und Gedichten, München/Paris/London: Schirmer/Mosel [New York 1995].
- Neumeyer, Alfred (1964): *Der Blick aus dem Bilde*, Berlin: Gebr. Mann.
- Pozza, Neri (1970): *Processo per eresia e altre storie*, Firenze: Vallecchi.
- Raddatz, Fritz (Hrsg.) (1989): *Zeit-Museum der 100 Bilder: Bedeutende Autoren und Künstler stellen ihr liebstes Kunstwerk vor*. Mit 100 farbigen Abbildungen, Frankfurt/Main: Insel.
- Sagan, Françoise (1985): *La Maison de Raquel Vega, d’après Botero*, Paris: La Différence.
- Sagana, Francisca (MCMLXIV): *Tristitia salve: Fabula amatoria e gallico in latinum sermonem conversa ab Alexandro Lenardo*, Stuttgartiae: Sump-tibus Domus Editorialis Germanicae.
- Sagrada Biblia* (1961): Versión directa de las lenguas originales por Eloino Nacar Fuster y Alberto Colunga, O. P., Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Scheerer, Thomas M. (1991): “*Lob der Stiefmutter* – Ein Gespräch über den erotischen Roman”, in: Ders.: *Mario Vargas Llosa. Leben und Werk: Eine Einführung*, Frankfurt/Main: Suhrkamp: 163-171.
- Thieme, Ulrich (1912): *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. 7, Leipzig: Seemann.
- Thoma, Hans/Henry Thode (1892): *Federspiele*, Frankfurt/Main: Heinrich Keller [o. J.].
- Vargas Llosa, Mario (1988): *Elogio de la madrastra* (La sonrisa vertical. Colección de Erótica dirigida por Luis G. Belanga), Barcelona: Tusquets.

Autoren

- Berg**, Prof. Dr. Walter Bruno, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Romanisches Seminar, Werthmannplatz 3, D-79085 Freiburg i. Br., Deutschland.
- Fröhlicher**, Prof. Dr. Peter, Universität Zürich, Romanisches Seminar, Plattenstrasse 32, CH-8028 Zürich, Schweiz.
- Garscha**, Prof. Dr. Karsten, Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt, Institut für Romanische Sprachen und Literaturen, Postfach 11 19 32, D-60054 Frankfurt am Main, Deutschland.
- Gnutzmann**, Dr. Rita, Universidad del País Vasco, Facultad de Filología, Apartado 2111, E-01006 Vitoria-Gasteiz, Spanien.
- Heydenreich**, Prof. Dr. Titus, Universität Erlangen-Nürnberg, Institut für Romanistik, Bismarckstrasse 1, D-91054 Erlangen, Deutschland.
- Kleinert**, Prof. Dr. Susanne, Universität des Saarlandes, Fachrichtung 8.2, Lehrstuhl Italienische Literaturwissenschaft, Postfach 151150, D-66041 Saarbrücken, Deutschland.
- Klengel**, Dr. Susanne, Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Fachbereich Sprach- und Literaturwissenschaften – Institut für Romanistik, D-06099 Halle (Saale), Deutschland.
- König**, Brigitte, MA, Schlüterstrasse 89, D-85057 Ingolstadt, Deutschland.
- Morales Saravia**, PD Dr. José, Katholische Universität Eichstätt, Sprach- und Literaturwissenschaftliche Fakultät, D-85071 Eichstätt, Deutschland.
- Öhlschläger**, Dr. Claudia, Ludwig-Maximilians-Universität, Institut für Deutsche Philologie, Schellingstrasse 3, D-80799 München, Deutschland.
- Penzkofer**, Prof. Dr. Gerhard, Otto-Friedrich-Universität, Romanische Literaturwissenschaft, An der Universität 5, D-96045 Bamberg, Deutschland.
- Rössner**, Prof. Dr. Michael, Ludwig-Maximilians-Universität München, Institut für Romanische Philologie, Ludwigstrasse 25, D-80539 München, Deutschland.
- Schäffauer**, Dr. Markus Klaus, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Romanisches Seminar, Werthmannplatz 3, D-79085 Freiburg i. Br., Deutschland.
- Schulz-Buschhaus**, Prof. Dr. Ulrich, Karl-Franzens-Universität Graz, Institut für Romanistik, Merangasse 70/3, A-8010 Graz, Österreich.
- Toro**, Prof. Dr. Alfonso de, Universität Leipzig, Institut für Romanistik, Brühl 35-50, D-04109 Leipzig, Deutschland.

Die vielen hohen Auflagen der Bücher von Mario Vargas Llosa bestätigen die große Anerkennung, die sein Werk bei einer breiten Leserschaft im deutschen Sprachraum genießt. Von einer einführenden Betrachtung dieser intensiven Rezeption in der deutschen Presse und im akademischen Bereich ausgehend, stellt der vorliegende Band die Vorträge des Colloquiums „Das literarische Werk von Mario Vargas Llosa“ im Ibero-Amerikanischen Institut Berlin vor. Die Beitragenden sind deutsche bzw. im deutschen Sprachraum agierende Literaturwissenschaftler, die in den letzten Jahren diese Rezeption wesentlich mitgeprägt und gestaltet haben.

Schwerpunkte sind Auseinandersetzungen mit dem Begriff des polyphonen Realismus bzw. des *effet de réel* in diesem welthärtigen Werk, mit der Verwendung der Gattung Kriminalroman, aber auch mit der dort impliziten Auffassung der Geschichte als Konstruktion. Einige Beiträge beschäftigen sich mit der Funktion des Humors im Werk Vargas Llosas sowie mit der Frage nach dem Spiel mit den Regeln der popular culture. Das Erkenntnisinteresse anderer Beiträge richtet sich auf das Problemfeld der Interkulturalität. In weiteren Abhandlungen werden die Themenkomplexe um Bildlichkeit und Erotik unter den Aspekten der gender studies, ihrer sprachpragmatischen Aktualisierung und ihrer Verschriftung betrachtet.